

Com licença?

JOÃO DIONÍSIO*

1.

A página da IMDb dispõe de uma secção intitulada «Goofs» ('deslizes', 'gafes') onde são registados erros identificados por espectadores em diferentes filmes. Na altura (a 28 de Julho de 2024) em que consultei esta secção dedicada ao filme *Marie Antoinette*, dirigido por Sofia Coppola e lançado em 2006, os deslizes estavam divididos nas seguintes categorias: sequência, erros factuais, falsos deslizes, erros reveladores, anacronismos, erros de geografia, presença visível do microfone boom e erros relacionados com personagens (<https://www.imdb.com/title/tt0422720/goofs/>). Cada uma destas categorias inclui a explicação de algum caso, podendo os visitantes da página assinalar se a consideraram útil ou inútil. Quase sempre há uma diferença considerável ou muito considerável entre o número, mais alto, dos que acham a explicação útil e o número daqueles, sempre mais baixo, que a consideram inútil. Nuns muito poucos casos, no entanto, os dois grupos de utilizadores aproximam-se. Num caso, e apenas num, na categoria de falsos deslizes, registava-se à data a diferença de apenas um utilizador entre os dois grupos.

There was a pair of pastel blue Converse in the shoe sequence. This was to show that despite the era, her being of royal blood, and immensely tasked with performing her royal duty to continue the royal bloodline, Marie Antoinette was still a teenage girl who was trying to find her place in the world.

* A investigação para este artigo enquadra-se no âmbito do projecto UIDB/00214/2020, FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I. P.

7 pessoas acharam a explicação útil, 6 não. Imagino que estas 6 pessoas não tenham ficado convencidas de que a presença dos ténis era deliberada.

2.

No debate que se desenvolveu em meados do séc. XIX em torno do drama histórico em Portugal, um dos pontos controvertidos diz respeito à extensão possível da ancoragem documental e ao âmbito do que seria aceitável na ficcionalização de acontecimentos (Vasconcelos 2003, 108-125). As posições extremas neste debate podem enunciar-se sumariamente assim: tudo o que estivesse documentado seria aceitável, mas um drama não pode ser uma crónica; a fantasia é necessária, mas a liberdade criativa não pode contradizer os factos históricos apurados (Vasconcelos 2003, 114). Entre estas posições extremas os cambiantes admissíveis são muito diversos. Um dos episódios que melhor ilustra como no debate em causa se ultrapassou por vezes a mera verificação factológica para se entrar numa verdadeira reflexão sobre a História foi suscitado pelo drama *Brazia Parda*, de António Pereira da Cunha (1819-1890). Também tratado por Ana Isabel Vasconcelos (2003: 119-120), vale a pena regressar ao episódio de maneira circunstanciada.

De acordo com a descrição sumária que Fonseca Pinto faz da obra de Pereira da Cunha, os seus dramas baseiam-se na história pátria (Pinto 1890: 221). A fórmula, vê-se bem, é assaz genérica, nada dizendo do lugar ocupado por *Brazia Parda* no espectro do debate. Recordemos então o fundamental da discussão sobre o drama escrito por Pereira da Cunha, cuja estreia é assim anunciada na *Revista Universal Lisbonense* (a partir de agora, *RUL*) n.º 30, de 13 de Fevereiro de 1845:

Sabbado subirá á scena pela primeira vez no *theatro dos Condes* o drama original portuguez *Brazia Parda* pelo nosso collaborador e amigo o Sr. Antonio Pereira

da Cunha. § A primeira enchente será devida á curiosidade; todas as seguintes ao conhecimento d'esta bella peça, caso a não arruinem ou enfraqueçam na execução. (1845: 364)¹

Sendo claro o receio de que a representação pudesse desvalorizar o texto, é sobretudo evidente a parcialidade da revista em relação ao autor e à sua peça. Isso não a impede de acolher no mês seguinte uma crítica a *Brazia Parda* redigida por Rebelo da Silva, que, abordando três aspectos, se alonga no que lhe suscita mais reservas. Sobre o enredo, o crítico só se pronuncia sumariamente para não prejudicar a experiência do público, dizendo que «Se não é sempre irreprehensível, é algumas vezes engenhosa e no dispor dos lances se não é demasiado severa quasi sempre demonstra muito talento» (Silva 1845: 399). Quanto à representação, é ela geralmente elogiada, apenas se expressando reserva à actuação de Emília das Neves (1820-1893) (Bastos 1898: 285) no papel de D. Branca, que se revelou «mui inferior ao que póde e sabe, quando se exalta. Confundiu a candura de alma com a pieguice amaneirada, e passou sem os entender por alguns pontos aonde n'outras ocasiões ella propria haveria cortado palmas». Mas Rebelo da Silva, compreensivo, justifica a decepção: «A falta de saude de certo concorreu para o (ao papel) não estudar com maior cuidado; a escolha que fez da *Brazia* para o seu beneficio, aonde tinha só tão pequena parte, absolve-a de qualquer outra interpretação malevola» (Silva 1845: 399). É, entretanto, nas personagens históricas que Rebelo da Silva mais se demora, sobretudo naquela, D. Sebastião, cujo desenho mais se afasta de um modelo que diz consolidado. Aqui reside a substância da crítica: aceites as personagens resultantes de pura imaginação, as de fundo histórico suscitam reparos fortes e circunstanciados. Segundo Rebelo da Silva, «é preciso para julgar a obra

1 A estreia deu-se a 15 de Fevereiro de 1845 (Ferreira 2019: 106).

vêr bem se elles [os caracteres] correspondem ao esboço que a historia nos deixou, e se estão emoldurados com acerto e gosto no quadro da época». Note-se que a locução relativa «que a historia nos deixou» não se confunde redutoramente com o que pode ser confirmado documentalmente, como explica de seguida: «a liberdade da arte moderna não auctorisa o capricho de se transformar um character que o povo, as chronicas, e a poesia consagraram nas tradições para outro que se não conhece e é uma pura abstracção». Nestes termos, o «que a historia nos deixou» resulta de uma construção imaginária na qual, além dos documentos historiográficos, também intervém a sua recepção literária e popular. Em última instância, o que daí se afigura advir é o que para alguns se instala como imagem ou mito. Num aparente salto lógico, Rebelo da Silva deixa de lado o papel do documento e da recepção poética para afirmar que o modelo para a personagem teria de estar no povo: «Eis o maior defeito que notámos na *Brazia Parda*. § O seu D. Sebastião não é o D. Sebastião do povo» (Silva 1845, 397). Diga-se de passagem que esta elipse discursiva pode ser talvez explicada com o recurso a uma observação prefacial de *O Labirinto da Saudade*, na qual Eduardo Lourenço apresenta o tipo de imagens que vai explorar no livro. Trata-se de um tipo constituído a partir de «múltiplas perspectivas, inumeráveis retratos que consciente ou inconscientemente todos aqueles que por natureza são vocacionados para a autognose colectiva (artistas, historiadores, romancistas, poetas) vão criando e impondo na consciência comum» (Lourenço 2023: 68). O povo, na crítica de Rebelo da Silva, estaria próximo desta consciência comum, sendo a um tempo co-produtor e recipiente último da imagem, do esboço da história, que passam a funcionar como modelo forçoso das personagens que não derivam da fantasia.

A redacção da *RUL*, favorável, como se viu, ao «colaborador e amigo» autor de *Brazia Parda*, resolve, no rodapé da crítica de Rebelo da Silva, contrapor-lhe alguns argumentos. A decisão é explicada por aviso prévio que começa de maneira clarificadora: «O artigo, que se-vae ler, não representa as nossas

idéas». Os termos e a índole da contraposição também aí se encontram apresentados: «Qual o auctor soube mostrar-se para com o poeta, procuraremos nós ser para com o auctor: – adversarios animosos, leaes e decentes» (1845: 395). As razões para a contraposição invocam uma vez mais o povo, que, na ausência de contraditório, poderia deixar-se levar pelos talentos do crítico: «porque a sua imaginação brilhante, porque o seu estylo vigoroso pôdem levar apóz si, com prejuizo de alheio credito, os animos que não sabem ou não ousam formar as suas proprias convicções, numero infinito desde que os periodicos dispensaram o povo de pensar per si, ajuntar-lhe-hemos algumas notas em contrario sentido» (1845: 395). Ou seja, o povo que, na pena de Rebelo da Silva, era alçado à condição de principal modelador da memória histórica é aqui o leitor anónimo que os periódicos isentaram de pensar, que precisa de mais do que uma versão dos acontecimentos e que, portanto, precisa da ajuda de um periódico, a *RUL*, que se distingue dos outros periódicos². Qual é a versão da *RUL*?

O contraditório fundamental produzido pela revista diz respeito ao modo como é vista a personagem de D. Sebastião. Diz Rebelo da Silva que as personagens dos dramas históricos devem corresponder ao que a história nos deixou; replica a *RUL* que *Brazia Parda* se inspira, não na história, mas sim na tradição popular e depois na fantasia do autor activada por essa tradição (1845: nota 1). Também à conflagração da história, do povo e da poesia feita por Rebelo da Silva, responde a *RUL* com a separação:

2 O povo como destino e fonte de validação do teatro constitui um denominador comum de vários registos: na apresentação programática que Garrett faz de *Frei Luís de Sousa* (1844: 18-19) e no comunicado discreto de A. X. R. Cordeiro, saído na *RUL* de 13 Março de 1845, onde se lê: «O theatro é um dos elementos mais poderosos da civilização actual, e a influencia salutar d'este elemento é tanto mais importante que já começa a fazer-se sentir em todas as classes e condições sociaes» (1845: 409).

D. Sebastião é um homem duplicado; tem duas chronicas; uma escripta e historica, outra verbal e popular: a primeira tem as suas raias circumvaladas de documentos: a segunda estende as suas elasticas fronteiras pelas regiões nebulosas e infinitas da phantasia: – a primeira acaba na jornada de Africa; a segunda principia n’ella. (1845: nota 2).

Veja-se, assim, que mais do que uma divergência quanto aos ingredientes do debate, a dissidência situa-se no carácter unívoco ou plural desses ingredientes: o legado do esboço da História, para Rebelo da Silva; o caleidoscópio da História, para a *RUL*. E segundo a revista, das várias configurações disponíveis de D. Sebastião o autor podia apropriar-se de qualquer uma:

O Sr. Pereira da Cunha tinha pois, quanto a nós, plenissima liberdade para escolher entre os diversos retratos do D. Sebastião extra-historico, post-historico e super-historico, aquelle que melhor conviesse à sua fábula, ou crear ainda um novo, com tanto que nessa criação não mentisse á natureza (1845: nota 2; ver também nota 8).

Não mentir à natureza significa neste ponto prestar vênica implícita à *Poética* de Aristóteles e assumir o retrato dominante do género masculino:

qual é o peccado de inverisimilhança que se lhe póde pôr? unicamente o amar a uma mulher, elle, que não consta haver nunca amado. Mas o amar a uma mulher é ser homem, e o ser homem para quem tal nasceu não é coisa inverosimil. Se as chronicas nol-o não deram namorado, tambem nol-o não deram, porque não nol-o podiam dar innamoravel (1845: nota 2).

A reconfiguração da definição de verosimilhança é, pois, dada nestes termos: o que a História não diz que não aconteceu

pode ou podia ter acontecido, sobretudo se estiver de acordo com a natureza humana.

No início e no fim deste debate, a questão tem nítida incidência genológica: Rebelo da Silva fala da *Brazia Parda* como tragédia (1845: 397), provocando reacção da *RUL*: «Mas é evidente que o auctor não quis fazer uma tragedia» (1845: nota 6). Rebelo da Silva acusa o final de falsidade, acusação que a *RUL* rebate secamente: «No falso presupposto de ser o drama historico» (1845: nota 14). Por fim, a questão termina diplomaticamente, quando já estava composto o número da *RUL* em que se trata do drama de Pereira da Cunha, por meio de uma carta ao periódico enviada por Rebelo da Silva. Nela se propunha o crítico emendar o tom azedo do reparo centrado na figura de D. Sebastião, para tanto recorrendo a destrinça genológica: «distinguirei entre drama historico – e drama da imaginação, e assim ficamos todos bem, e até a crítica; o rigor das minhas reflexões applicava-se ao drama *historico* – se este de Brazia-Parda o fosse entendiam-se com elle, como não é... servem de conselho a quem *historicamente* desenhar D. Sebastião» (1845: 399-400)³. Na ausência de outros dados, não é possível apurar o grau de condescendência desta observação, mas terá ficado claro que o diferendo ultrapassava em muito o uso de designações de género, situando-se em bem distintos entendimentos da História.

3 A expressão «distinguirei entre drama historico – e drama da imaginação» poderá não ser apenas um expediente no caso antes apresentado. O recurso por parte de Rebelo da Silva a um *distinguo* articula-se bem com o espírito da época, favorável a gestos fundadores (ou refundadores) e a uma terminologia de referência para o mapa da criação teatral em fase de teste. A desconstracção com que Garrett se pronuncia sobre assunto terminológico na apresentação de *Frei Luís de Sousa* («Ésta é uma verdadeira tragedia (...) Não lhe dei todavia esse nome (...)» (Garrett, 1844: 7) não desmente esta percepção.

3.

Independentemente dos pontos de desacordo acerca de *Brazia Parda*, tanto Rebelo da Silva como o redactor da *RUL* subscrevem, embora com matizes diferentes, a ideia de que Pereira da Cunha pertence em geral à escola de Garrett. Nesta filiação, o denominador comum destacado é de ordem discursiva: «O estylo é corrente e pautado pela eschôla do Sr. Garrett» (1845: 399), afirma o crítico; diz o redactor da *RUL*: «Viu que o Sr. Garrett no theatro fallava singelo e produzia effeito: resolveu-se a fallar singello» (1845: nota 17; cf. também Biester 1861: 110 e Pinto 1890: 221). A convergência é, pois, assinalada a respeito da construção das falas, deixando de lado aspectos como o dos requisitos para um drama ser considerado histórico nos termos da discórdia atrás sumariada.

Mas não há dúvida de que também a língua era um dos requisitos ocasionalmente tomado em consideração. Mais: as posições extremas quanto a este aspecto particular aproximam-se das apontadas no início deste artigo. Assim, em favor de falas documentadas, manifesta-se o prólogo da obra com que começa a colecção *O Dramaturgo Português*, que apoiava a redução extrema do papel da fantasia, mesmo no plano da língua: «o nosso [sujeito] é todo histórico, o mais leve incidente, a menor circunstância, até mesmo muitas frases são bebidas nas nossas crónicas e expostas sem alteração». Em sentido contrário, J. M. C. critica o drama *Álvaro Gonçalves, o Magriço ou os Doze de Inglaterra* por causa dos termos antiquados a que nele se recorre e cujo efeito procurado, o da verosimilhança histórica, soçobra às mãos do riso que suscita no público (Vasconcelos 2003, 110 e 112). Note-se que, até na defesa da primeira posição, há a consciência de que a questão da língua é especial («até mesmo muitas frases...»), não podendo ser simplesmente decalcada de uma reconstrução histórica do período no qual decorre a acção do drama. Esta impossibilidade não é do mesmo tipo da inexequibilidade de serem representadas certas acções em palco, por exemplo um

torneio a cavalo (Vasconcelos 2003, 112). Trata-se, antes, da inexistência de condições de conhecimento linguístico entre público e leitores para processar na representação ou na leitura a experiência familiar de um outro estado de língua. Por isso, sendo a dimensão histórica dada sobretudo por outros componentes (acções representadas, cenografia, etc.), a questão sobre a extensão da expressão linguística da época é a identificação do *quantum satis*⁴.

No caso de *Frei Luís de Sousa*, texto que foi em sucessão apresentado publicamente, levado à cena e publicado, Garrett teve oportunidade de referir na edição de 1844, incluída nas obras completas da Imprensa Nacional, certos reparos a aspectos do drama, bem como de expor a sua defesa. A parte propriamente linguística do seu drama quase passou incólume a estas reservas. Há, no entanto, um passo do livro que evoca crítica de terceiros e a explicação do autor.

Refiro-me ao recurso à forma verbal da segunda pessoa do plural no futuro indicativo com *d* intervocálico atribuído à personagem Maria quando se dirige a Telmo: «faredes o que mandado vos é» (Garrett 1844: 72; acto II, cena 1). Este uso integra-se bem na diversidade das formas de tratamento de que se serve Maria. Na cena inicial do Acto II, dirige-se na primeira fala a Telmo através da segunda pessoa do plural («Vinde, não façais») e passa rapidamente para o singular («E não teimes»); na segunda, observa-se a mesma transição («faredes», «não me repliques»), intensificada aqui pelo arcaísmo do *d* intervocálico da segunda pessoa do plural da flexão verbal, bem como pela alteração na ordem corrente das palavras («mandado vos é»). Maria assinala assim a condição etária do interlocutor, a que Garrett se refere fora do drama (na apresentação de *Frei Luís de Sousa* ao Conservatório Real: «um escudeiro velho»,

4 De passagem, diga-se também que, diferentemente do que sucede com os demais componentes, que em princípio visam a imitação, a dimensão linguística presta-se a reprodução. E esta é uma diferença capital.

1844: 9) e dentro do drama (pela boca de Madalena: «o amigo velho e provado de teus amos»; do próprio Telmo: «seu aio velho»; e de Maria: «meu bom velho Telmo» (1844: respectivamente, 29, 38 e 45).

O propósito jocoso é mencionado em nota por Garrett, onde diz ser a frase «faredes o que mandado vos é» usada com «graciosa afectação, para fallar em stylo de donzela romanesca dando ordens ao seu escudeiro» (1844: 203). A motivação para a própria nota é explicada a seguir no seu interior: tinham observado ao autor que a frase não era própria do tempo em que decorre a acção, a que Garrett reage dizendo que no séc. XVII, ou melhor no final do séc. XVI, já se tratava de um arcaísmo⁵. O autor tem razão, pois, como Esperança Cardeira tem demonstrado, a queda do *d* intervocálico na segunda pessoa do plural da flexão verbal emerge já no início do séc. XV e a tendência para se instalar verifica-se na passagem do primeiro para o segundo quartel desse século (Cardeira 2006, 62-63; em geral sobre o Português Médio, cf. Cardeira 2005). A presença da forma verbal com *d* intervocálico é um sinal, entre vários, do investimento de Garrett num estilo corrente ou singelo que integra vários registos discursivos (literário, paremiológico, religioso e, sim, também de outros estados de língua que não o dominante no tempo da acção).

Enquanto o caso anterior se acha explicado na própria edição de 1844, o seguinte não merece a Garrett nenhum comentário (e, calcula-se, não terá sido advertido por algum seu contemporâneo). O caso anterior não é, vimo-lo, um anacronismo. Este outro parece sê-lo. Ocorre numa fala de Frei Jorge no Acto I:

⁵ Por não advertir ou deliberadamente ignorar o sentido desta frase, a primeira edição brasileira moderniza-a na forma verbal: «fareis o que mandado vos é» (Dionísio 2024, 16). O carácter histórico do drama não fica beliscado com esta modernização, a complexidade da personagem Maria é que fica diminuída.

Mas emfim, resolveram sahir: e sabereis mais que, para côrte e ‘buen-retiro’ dos nossos cinco reis, os senhores governadores de Portugal por D. Philippe de Castella que Deus guarde, foi escolhida ésta nossa boa villa d’Almada, que o deveu á fama das suas aguas sadias, ares lavados e graciosa vista. (1844: 52)

Parto do princípio de que «Buen retiro» consiste numa metonímia segundo a qual se parte de um nome próprio («Buen Retiro», na expressão integral «Palácio do ‘Buen Retiro’») para designar algum palácio de características semelhantes ao designado pelo nome próprio. Essas características são as seguintes:

- a) exterioridade. Quando foi construído, o «Buen Retiro» encontrava-se fora de Madrid; Almada, onde está a casa de Manuel de Sousa Coutinho, é exterior a Lisboa);
- b) salubridade. O «Buen Retiro» é edificado numa zona elevada a Leste de Madrid, «barrida por muy saludables aires, con abundancia de arroyos y manantiales que regaban ricas huertas y el extenso prado que alfombraba su ladera de poniente» (Mariblanca 2022: 14). A fala de Frei Jorge, inspirada em passo do próprio Frei Luís de Sousa («Locus Ulyssiponi imminet brevi freto interfluente Tago, saluber coelo, fontibus exuberans, musarum otiis commodissimus» (Garrett 1844: 208), salienta as «aguas sadias» e os «ares lavados», além da graciosa vista, por que é conhecida Almada.
- c) proximidade com templo religioso. O «Buen Retiro» começa por ser um aposento régio no interior de um mosteiro jerónimo, tornando-se mais tarde uma edificação autónoma geminada a uma igreja do mosteiro. Com efeito, Fernando o Católico mandou construir ao lado do mosteiro jerónimo, junto à igreja, um quarto real, i.e., umas divisões para onde os monarcas se retirariam após a assistência a cerimónias religiosas. Aliás, estes compartimentos comunicavam directamente com a igreja. Adicionalmente, comentava-se que, mais do que palácio, o «Buen Retiro» parecia um mosteiro

pelo ar austero e desprovido de decoração das suas fachadas (Mariblanca 2022: 14-15, 29). Já a casa de Manuel de Sousa Coutinho fica perto do convento de S. Paulo (diz Telmo no Acto I, cena 2: «Ao convento dos Dominicanos? Pois não posso!... quatro passadas», 1844: 42⁶ e, reforçando a proximidade, o palácio de D. João de Portugal «péga com San'Paulo» (1844: 59). À semelhança do que sucede com a comunicação directa no caso do «Buen Retiro», diz Frei Jorge: «Sabeis que tendes alli tribuna para a capella da Senhora da Piedade, que é a mais devota e mais bella de toda a igreja... Ficâmos como vivendo junctos.» (1844: 60).

A par deste persuasivo denominador comum ao «Buen Retiro» e, em conjunto, a Almada e às duas casas onde decorre a acção, deve notar-se uma incongruência histórica. O Palácio do Buen Retiro é começado a construir em 1630, i.e., cerca de três décadas depois do tempo em que se passa a acção no drama *Frei Luís de Sousa*. As obras do que havia de ser conhecido com esta designação começam em 1630-32. É para engrandecer Filipe IV de Espanha que o Conde-Duque de Olivares ordena a construção deste palácio, sendo pela real pragmática de 1 de Dezembro de 1633 que o monarca dá à edificação o nome de «Real Sitio del Buen Retiro» (Mariblanca 2022: 19, 24).

Garrett, dizia ele próprio, sacrificava às musas de Homero, não às de Heródoto. Logo antes desta declaração, explicava que não se sentia coagido a ser escravo da cronologia nem a recusar como inadequado ao palco o que a crítica moderna achou ser historicamente pouco fundamentável («arriscado de se apurar para a história», 1844: 14). Subscrevia, pois, a ideia

6 Não é impossível que a fantasia de Garrett tenha transportado para a caracterização da casa de Manuel Sousa Coutinho certos traços do próprio convento de S. Paulo como se acha descrito na *História de S. Domingos* (Dionísio 2022: 75-76).

de que um drama, mesmo histórico, não é uma crónica e concretizava esta posição em observações como a da nota ao drama, «Ser ela (fala da casa de D. João de Portugal) pegada com a igreja e convento de San’Paulo, é que somente foi probabilidade poetica ou dramatica» (1844: 200). Independentemente daquela doutrina e deste exemplo prático, a alusão ao «buen retiro» do ponto de vista referencial deverá ser considerada, não uma improbabilidade, mas uma impossibilidade. E a propósito de impossibilidades, Aristóteles defende que «é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade» (1986: 145). Podemos então questionar-nos se a expressão usada por Frei Jorge é persuasiva. O denominador comum atrás explicado dá a entender que sim.

REFERÊNCIAS

- Aristóteles 1986, *Poética*, tradução de Eudoro de Sousa, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Bastos 1898, Sousa, *Apointamentos para a Historia do Theatro Portuguez e Brasileiro acompanhados de notícias sobre os Principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*, Lisboa: Antiga Casa Bertrand.
- Biester 1861, Ernesto, «Chronica», *Revista Contemporanea de Portugal e Brasil*, vol. III, 110-112.
- Cardeira 2005, Esperança, *Entre o Português Antigo e o Português Clássico*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cardeira 2006, Esperança, *O Essencial sobre a História do Português*, Lisboa: Caminho.
- Cordeiro 1845, A. X. R., «Theatro em Leiria (Communicado)», *Revista Universal Lisbonense*, 13 Março, 409.
- Dionísio 2022, João, «Introdução» a Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 13-133.
- Dionísio 2024, João, «The first Brazilian edition of Almeida Garrett’s *Frei Luís de Sousa*. Aspects of textual variation», *Gragoatá*, Niterói, v. 29, n. 63, jan.-abr. 2024.

- Ferreira 2019, Licínia, *Repertório do Teatro da Rua dos Condes*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (apêndice da tese de doutoramento em Estudos de Teatro *O Teatro da Rua dos Condes 1738-1882*).
- Garrett 1844, Almeida, *Frei Luiz de Sousa*, Lisboa: Imprensa Nacional.
- Lourenço 2023, Eduardo, *O Labirinto da Saudade e outros Ensaios sobre a Cultura Portuguesa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Mariblanca 2022, Rosario, *Historia del Buen Retiro*, Madrid: La Librería.
- Pinto 1890 (2.^a ed.), Abilio Augusto da Fonseca, *Parnaso Mariano coligido por...*, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Silva 1845, Luís Augusto Rebelo da, «Brazia Parda» (e carta), *Revista Universal Lisbonense*, 6 Março, 395-400.
- s.n. 1845, «Advertencia» (e anotações à crítica de Rebelo da Silva a Brazia Parda), *Revista Universal Lisbonense*, 6 Março, 395-399.
- Vasconcelos 2003, Ana Isabel P. Teixeira de, *O Drama Histórico Português do Século XIX (1836-56)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – FCT/MCES.