

TEATRO DE AUTORES PORTUGUESES  
DO  
SÉCULO XVII

LUGARES (IN)COMUNS DE UM TEATRO RESTAURADO

Organização  
José Camões e José Pedro Sousa

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO

2016

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| Nota prévia .....   | 7  |
| <b>El teatro de la <i>Restauração</i> y la restauración del teatro</b>                                    |    |
| Rafael Valladares .....   | 11 |
| <b>Investigar el teatro de los Siglos de Oro desde la «inmigración digital»</b>                           |    |
| Evangelina Rodríguez Cuadros .....  | 19 |
| <b>Presencia del teatro español en Lisboa a través del Patio de las Arcas</b>                             |    |
| Mercedes de los Reyes Peña .....  | 31 |
| *   |    |
| <b>El alférez Jacinto Cordeiro: identidad literaria y compromiso nacional</b>                             |    |
| Antonio Rivero Machina.....   | 41 |
| <b>O negro mais bem mandado</b>   |    |
| Carlos Junior Gontijo Rosa.....   | 55 |
| <b><i>O labirinto das fidelidades: o papel do teatro na campanha pública da Guerra da Restauração</i></b> |    |
| Daniel M. P. Saraiva .....  | 65 |
| <b>Variações no tempo e no texto: celebrações da vida de Cristo no teatro jesuítico seiscentista</b>      |    |
| Filipa de Freitas .....   | 89 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>A Restauração portuguesa vista sob o olhar teatral de Seiscentos e de Oitocentos</b>  |     |
| Flavia Maria Corradin .....  | 101 |
| <b>El teatro de autores portugueses en las prensas castellanas y aragonesas: algunos datos sobre la transmisión del teatro de Jacinto Cordeiro, Manuel Freire de Andrade y Juan de Matos Fragoso</b> |     |
| Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer .....   | 111 |
| <b><i>Auto del nacimiento de Cristo...</i>, de Francisco Rodrigues Lobo: continuidade de uma matriz cênica</b>   |     |
| Jamyle Rocha Ferreira Souza .....  | 131 |
| <b>Rebelo reescrito: de <i>La burla más engrazada</i> a <i>A peça mais engraçada</i></b>   |     |
| José Javier Rodríguez Rodríguez .....  | 147 |
| <b>Ler novamente o teatro de autores portugueses do século XVII</b>  |     |
| José Pedro Sousa .....   | 183 |
| <b>Ángeles y leviatanes. El teatro político de Antonio Enríquez Gómez</b>  |     |
| Manuel Calderón Calderón .....   | 195 |
| <b>La raya quebrada: la <i>Restauração</i> portuguesa desde ambos lados de la frontera</b>   |     |
| María Rosa Álvarez Sellers .....   | 215 |
| <b>Teatro de ardidés y fingimientos: la función del engaño del teatro vicentino al entremés del siglo XVII</b>   |     |
| Tatiana Jordá Fabra .....  | 233 |
| <b>Pedro Salgado: teatralização e experiência</b>  |     |
| Teresa Araújo .....  | 247 |

## Ler novamente o teatro de autores portugueses do século XVII

JOSÉ PEDRO SOUSA  
Centro de Estudos de Teatro  
da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

### I

Para além da intriga representada, os textos de teatro encerram memórias que, sem prejuízo para a história da literatura dramática, possibilitam o (re)conhecimento da história do espectáculo. São referências mais ou menos explícitas aos modos de fazer teatro, aos seus cânones e à(s) sua(s) prática(s), a lugares e a pessoas, que tanto podem remeter para um conjunto de preceitos ou juízos sobre o ofício do teatro e a sua função, como para as circunstâncias concretas da execução de uma determinada peça.

O enfoque no valor documental dos textos dramáticos que aqui se propõe visa recuperar fragmentos da memória do teatro dispersos pelo *corpus* da dramaturgia portuguesa seiscentista. Para isso, a leitura das peças que constituem o objecto de estudo será global mas fragmentada, descontínua ou não linear e, nesse sentido, nova e não repetida. Cumpre realçar aqui que este novo modo de ler se tornou possível graças às ferramentas de pesquisa disponíveis na aplicação online *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII* disponível em [www.cet-e-seiscentos.com](http://www.cet-e-seiscentos.com).

## II

Circunscritas aqui as fontes para o estudo da história do teatro em Portugal no século xvii aos textos dramáticos coevos, antes ainda de uma leitura mais minuciosa, focada em excertos específicos destas obras, importa proceder a uma análise macro textual do *corpus* escrutinado, uma vez que este acervo permanecia praticamente inalterado desde que, em finais do século xix, Teófilo Braga o estabeleceu (cf. Braga 1870; 1898). Esta primeira abordagem pretende reperspectivar o panorama geral do teatro português seiscentista, assaz alterado pela exumação de um grande número de textos desconhecidos decorrente dos trabalhos preliminares levados a cabo no âmbito do projecto *Teatro Português do Século XVII – uma biblioteca digital* (PTDC/CLE-LLI/122193/2010).

Observa-se, desde logo, que na sua esmagadora maioria estas «novas» obras são entremezes o que faz aumentar expressivamente a presença de teatro breve neste *corpus* quando comparado com a menor cifra de peças «longas» — comédias, maioritariamente, visto que os autos continuam a ser apenas 7<sup>1</sup>.

| Género   | N.º de obras | Percentagem |
|----------|--------------|-------------|
| Comédia  | 16           | 22.2%       |
| Auto     | 7            | 9.7%        |
| Entremez | 42           | 58.4%       |
| Outros*  | 7            | 9.7%        |
| TOTAL    | 72           | 100%        |

<sup>1</sup> Nesta contagem são considerados apenas os textos disponibilizados em [www.cet-e-seiscentos.com](http://www.cet-e-seiscentos.com) até 23 de Novembro de 2015. Este *corpus* não inclui o teatro neo-latino nem, obviamente, os textos de que apenas há notícia (em catálogos ou no paratexto das obras publicadas), sendo desconhecida qualquer fonte manuscrita ou impressa dos mesmos. O facto de haver, ainda, algumas peças que aguardam revisão para integrar a base de dados online, não sendo, por isso, contempladas nesta contagem, deve ser tido em conta, pelo que os resultados apresentados não devem ser considerados definitivos mas tão-só demonstrativos de certas tendências.

\* Esta categoria inclui géneros como diálogo, alegoria, idílio, representação, relação e obras sem designação genológica.

Por um lado, este panorama permite reconhecer uma nova face da produção teatral nacional que aponta, senão para o sucesso ou para a qualidade técnica e artística dos autores portugueses desta época no género breve, pelo menos para uma aptência por este tipo de teatro. É possível que, tal como na história das artes plásticas se tem vindo a concluir, também nas artes do espectáculo os «artífices» nacionais se tenham empenhado em matérias consideradas «menores» noutras geografias e que, em resultado desta preferência mais ou menos consciente, o teatro português tenha sido erroneamente avaliado pelos críticos (seja por desconhecimento das obras, como poderá ter sido o caso, seja por preconceitos estéticos).

Juízos de valor à parte, reconhecem-se características incomuns no teatro breve português do século XVII quando comparado com o seu congénere espanhol, singularidades que permitem identificar uma especificidade — nacional, pois — **no tratamento dramático de certos tipos ou temas**, como recentemente demonstrou José Camões a respeito do entremez freirático (cf. Camões, 2014).

Para além das questões do género ou do assunto destes textos, verifica-se que nestas obras manuscritas e inéditas o uso da língua portuguesa é predominante, característica diametralmente oposta à hegemonia do idioma castelhano no teatro «longo» ou «sério» coevo. No que à história do teatro diz respeito, este facto contradiz, em certa medida, a hipótese formulada por Teófilo Braga segundo a qual a ausência de textos teatrais seiscentistas em português era reflexo da inexistência ou inaptidão de actores autóctones nesta época<sup>2</sup>. De facto, uma vez que estes entremezes não foram publicados é lícito supor que a intenção primeira — e talvez única — **da sua escrita fosse a de serem representados; consequentemente, mais do que fazer jus à língua materna do autor e/ou do público**, esta opção linguística parece advir da fluência no uso do português por parte dos actores que o têm por língua materna.

---

<sup>2</sup> Teófilo Braga, na sua *História do Teatro Português. A comédia clássica e as tragicomédias, séculos XVI e XVII*, ao abordar a actividade teatral do Pátio das Arcas de Lisboa e a demanda por companhias espanholas que ali exibissem as suas produções, conclui: «D'aqui se vê que não se procurava acreditar o *Pateo das Arcas* com qualquer companhia e que se pretendia chamar a Portugal a primeira companhia de Madrid, aonde floresciam os grandes poetas dramáticos do século XVII; além d'isso infere-se d'aqui outro corolário: que não tínhamos actores nacionais, ou que se os tínhamos eram tão rudes e sem escola de modo que não agradavam ao público» (Braga, 1870: 137).

Porém, o domínio das companhias espanholas no teatro comercial português, atestado nos registos contabilísticos do Hospital Real de Todos os Santos de que dão conta os estudos de Piedad Bolaños Donoso e Mercedes de los Reyes Peña (1989; 1990a; 1990b; 1992) sobre o Pátio das Arcas de Lisboa, leva a pensar que este teatro não terá tido lugar no circuito comercial de então. Assim, uma vez que:

- 1) a natureza destas obras é alheia (senão mesmo contrária) à prática teatral jesuítica coeva;
- 2) todas elas carecem de um referente litúrgico compaginável com celebrações religiosas; e
- 3) a possibilidade de representação destes entremezes num pátio ou corral tão pouco é verosímil,

então, por exclusão de partes, a encenação destas peças apenas se consegue prefigurar num contexto amador<sup>3</sup> (nem didático/jesuítico, nem religioso, nem profissional/comercial).

### III

Para uma análise mais directa das referências textuais ao teatro na dramaturgia seiscentista, uma possível explicação dos motivos que presidiam à escolha do idioma utilizado é avançada na loa que antecede a comédia, escrita exclusivamente em português e representada na Universidade de Coimbra em 1644, *Contra si faz quem mal cuida*, de Leonardo Saraiva Coutinho. Aqui, em jeito de introdução ao espectáculo, um castelhano entra em cena «rindo-se» do autor e da obra, que considera um «disparate» visto tratar-se de uma *comedia* em língua portu-

---

<sup>3</sup> Apesar da escassez de informação sobre o teatro «amador» seiscentista português, há, pelo menos, uma notícia, publicada no *Mercúrio Português*, que testemunha esta prática ao relatar a representação da «comédia que Luís Mendes de Elvas fez representar no jardim da sua casa aos 21 de Agosto de 1664», onde se lê que «[...] os representantes, sendo que só por curiosidade se dispuseram a este acto, o fizeram de modo que igualaram os mais excelentes e exercitados naquele ofício» (*Mercúrio Português*, 1664: f. 124r).

guesa, idioma que, na sua opinião, era impróprio ou desadequado para este género teatral:

CASTELHANO No salgo a pedir silencio  
pera empezar la comedia,  
mas antes vengo a reírme  
de los que la representan,  
porque me han dicho que aquí  
recitan por cosa nueva  
una comedia famosa  
en la lengua portuguesa.  
Quién vio mayor disparate?  
Pues, de imperfecciones llena,  
silbada en vez de aplaudida  
no puede ser que no sea.  
Que esto de comedias sólo  
(por ser la lengua más bella)  
se debe a la castellana  
como a reina de las lenguas.  
Cosa de risa parece  
que haya en portugués comedia!  
D'aquí me pongo a escucharla  
pera burlarme de verla. (vv. 1-20)

Note-se que o castelhano refere especificamente a «comedia famosa», rementendo, assim, para um género dramático particular e não para o teatro *tout court*, na sua pluralidade de formas e géneros. Neste sentido, não é o emprego da língua portuguesa no palco, por si só, que desagrada à personagem; o que aqui se critica é, sim, a desadequação entre a forma e o conteúdo da peça, podendo-se inferir que o idioma espanhol se institui no âmbito da *comedia nueva* como preceito basilar deste género teatral. Assim se percebe que os comediógrafos portugueses, mesmo depois da Restauração da independência e até quando a temática das suas peças é anti-castelhana, sempre que no seu teatro recorrem a este modelo estético utilizam, dir-se-ia irremediavelmente, a língua espanhola. Exemplo disso é a afirmação de Manuel Araújo de Castro na dedicatória endereçada à rainha (espanhola) Luísa de Gusmão da comédia *La mayor hazaña de Portugal* em que o autor procura justificar o aparente paradoxo de encenar na língua do inimigo o tema patriótico da Restauração da independência: «[...] tirei em limpo esta comédia que fiz

em língua espanhola, assi por ser natural de vossa real majestade e mui engraçada para semelhantes obras, como também por que Castela saiba ler em língua sua glórias nossas» (Castro, 1645: f. Iv).

Retomando o texto de Leonardo Saraiva, com a entrada em cena de um português inicia-se um diálogo relevante para entender a percepção coeva sobre o fenómeno teatral e seus intervenientes. Esta personagem justifica o uso do seu idioma materno, que elogia pela sua suavidade e elegância, em função da independência recém restaurada do reino — «porque a língua castelhana / já em Portugal não reina» (Coutinho, 1644: vv. 27-28) —, suscitando a seguinte troca de argumentos:

|            |   |
|------------|---|
| CASTELHANO | Sí, mas no me habéis negar<br>que pera esto, es cosa cierta,<br>nacieron los castellanos,<br>que a todos la palma llevan.   |
| PORTUGUÊS  | Será porque em Portugal<br>pera entrarem nas comédias<br>não se acha tanto vadio<br>como quantos tem Castela,<br>e não por falta de engenho,<br>nem da língua portuguesa,<br>pois não tem a castelhana<br>nenhum partido com ela. (vv. 33-44) |

O desdém e a sobrançeria com que o Português se refere às pessoas do teatro, que denomina de «vadios», permite entever um certo preconceito instalado na mentalidade portuguesa daquela época. É possível que o descrédito generalizado desta classe profissional tenha condicionado, pelo seu efeito inibidor, a iniciação e/ou permanência de alguns neste ofício, facto que poderá justificar a escassez de informação sobre actores portugueses deste tempo. Não há, até hoje, notícia de nenhuma trupe portuguesa seiscentista e dos poucos profissionais lusitanos de que há registo — Bernardo de Acuña, Joseph Rivero, Juan Antonio de Urrieta, Joseph Pedro Pineiro, Joseph de Espinate e Mariana de Urrieta — sabe-se terem integrado companhias espanholas apenas em finais do século xvii (*vd.* Shergold e Varey, 1985).

O recurso às ferramentas de pesquisa disponíveis na base de dados anteriormente referida agiliza a localização de vocábulos, topónimos e antropónimos referentes ao teatro, permitindo uma leitura transversal

da totalidade dos textos editados que leva o utilizador a encontrar rapidamente, em contexto, todas as ocorrências que procura. Para este estudo, no âmbito da pesquisa por vocabulário, foram selecionadas as palavras do campo semântico do teatro (tais como «actor», «comédia», «cómico», «comediante», «entremez», «farsa», «tragédia», «teatro», etc) constantes na listagem automaticamente produzida pela aplicação. Porém, a mera existência de termos afectos à actividade teatral não é por si só critério de consideração no âmbito deste trabalho, pois o seu uso não é sempre conclusivo para uma apreciação sobre a prática do teatro no Portugal do século XVII. Portanto, após a identificação dos termos potencialmente pertinentes para esta análise procedeu-se à triagem de todas as ocorrências seleccionando-se apenas aquelas que, pelo contexto em que se inserem, contribuam para a percepção de aspectos afectos ao ofício teatral.

Muitos dos casos aqui considerados remetem para preceitos relativos à composição da intriga. A obra de António de Almeida é pródiga neste tipo de referências. Em *El hermano fingido*, Clavela, ao narrar as peripécias porque passou em busca do seu amado, considera-as uma «acción que ya condenada / de algún crítico se entiende / y, dada como imposible, / como impropriedad se muerde» (Almeida, 1645b: vv. 2704-2707), aludindo à infracção do princípio da verosimilhança, tão caro à estética teatral, em que incorre ao abandonar a família, desdenhando a sua condição social. Em *La desgracia más felice*, do mesmo autor, o incumprimento desse mesmo preceito é comentado por duas vezes: primeiro por Aurélio, que face à sua repentina mudança de amores, exclama: «Oh, lo que ha de murmurar / algun cortesano crítico / de mi súbita mudanza» (Almeida, 1645a: vv. 591-593); e depois pelo criado Violín, que tendo sido deixado em casa e encontrando-se fora o seu amo, afirma: «el rondar sin lacayo / por crimen cómico entienda» (Almeida, 1645a: vv. 967-968).

Também as convenções relativas aos modos de conclusão da intriga de acordo com o género de cada peça encontram eco no teatro português seiscentista. Em *Teatro do Mundo*, de Pedro Salgado, Dona Razão impõe a ordem em cena recordando que «porque é de paz o teatro, / que haja nele procuro / comédias com casamentos, / galas e alegrias tudo, / e não com tristes tragédias, / desgraças, mortes e lutos» (Salgado, 1645: vv. 1249-1254). E no final de *El hermano fingido*, de António de Almeida, ouve-se o criado Bostezo dizer «Mas pues que hay aquí criada, / al

poeta le es forzoso / que haga en aquesta comedia / lacayados desposorios» (Almeida, 1645b: vv. 3352-3355), aludindo ao preceito segundo a qual a comédia termina sempre em casamentos, seja dos pares nobres, dos seus criados ou de ambos.

No que ao teatro breve concerne, apesar de ser um género parco de teorização e, nesse sentido, menos dogmático ou canónico, na prática a leitura de inúmeros entremezes demonstra que também nestes casos se encontra fixado o modo de concluir acção, a saber: ou com música e dança, ou com «pancada». Na comédia de António de Almeida *La desgracia más felice*, Violín, temendo a ira do conde de Castel Melhor, comenta: «Tanto estoy hecho entremés, / que palos serán mi fin» (1645a: vv. 413-414). Por sua vez, no entremez *El ahorcado fingido*, que integra a colectânea de Manuel Coelho Rebelo *Musa entretenida de varios entremezes* (Coimbra, 1658), a mulher do falso enforcado dá conta dos dois únicos finais possíveis no género entremezil: «O sea en baile o pancadas / todo el entremés se acaba» (1658: vv. 173-174).

Contrariamente aos cânones relativos ao desenvolvimento da intriga, são poucas as referências textuais sobre a composição do espectáculo de teatro no século xvii existentes neste *corpus*. A escassez de informação encontrada sobre esta matéria não surpreende, pois é consentânea com o estado actual do conhecimento, «una cuestión central, pero de la que nos falta mucho por saber» nas palavras que José María Díez Borque dedica «a la estructura de la representación completa» (Díez Borque, 2014: 54). Ainda assim, a natureza compósita do espectáculo seiscentista, que compreende, como é sabido, a articulação de uma peça de maior fôlego com peças breves ou outros divertimentos, é evocada no já citado *Teatro do Mundo*, de Pedro Salgado, onde o comentário de Dona Lisonja «contudo fica o teatro, / sem um entremez, mui murcho» (1645: vv. 1291-1292) suscita a réplica de Dom Desafora «Sempre para ãa comédia / o entremez foi grande adubo. / Bem poderá de entremez / servir aqui um discurso / ou relação da pirraça / que o Maltês fez ao Grão Turco» (1645: vv. 1293-1298).

Para além da pesquisa por vocabulário a aplicação disponibiliza outra modalidade de busca, a «pesquisa temática», que compreende as seguintes categorias: onomástica, toponímia, citação (expressão e fonte), cantiga, provérbio e mitologia. Atendendo à perspectiva que orienta o presente estudo, a pesquisa onomástica prefigura-se igualmente proveitosa na identificação dos agentes envolvidos na mon-

tagem do espectáculo. Por agora, contudo, entre as personagens das peças, as figuras históricas e entidades mitológicas arroladas neste índice onomástico, surgem apenas dois (re)conhecidos nomes da cena ibérica seiscentista.

No entremez de *Don Roque*, de Jacinto Cordeiro, a personagem que dá título à obra determina:

Llamadme a Tomás Hernández  
y por que sepáis que es bueno  
mi metafórico estilo  
oídmme, tonto severo:  
la comida en nueve cenas  
se reparte por sus ternos  
tres tiene cualquier jornada  
y la cena es, majadero,  
desocupar el teatro. (vv. 143-151)

A mescla do idioma castelhano com o português neste excerto, implícita no jogo linguístico entre «cena» (jantar) e «escena» (cenário / palco), parece remeter para a acção de dar início à *comedia*. Se assim for, a peça que se seguiu, a ser de de Jacinto Cordeiro, seria uma de entre 6 que sabemos terem sido representadas pela companhia de Tomás Hernández, pois disso dá conta o paratexto das comédias *Amar por fuerza de estrella*, *Secretario confuso*, *Mal inclinado*, *Los doce de Inglaterra*, *Victoria por el amor* e *Lo que es privar*.

O segundo antropónimo deste *corpus* relevante para esta análise é Juan Rana, que é referido em dois entremezes de Manuel Coelho Rebelo: *Dos caras siendo una* e, em «versão» portuguesa como João Rana, *Um soldado e sua patrona*. Não obstante ser nome de personagem, sabido é que o actor se confunde com esta figura por si criada, num jogo de sobreposição entre representador e representado que o próprio Cosme Pérez teria cultivado (*vd.* Madroñal, 2012) e que justifica a sua inclusão neste estudo. Mas se em *Dos caras siendo una* se poderia admitir a eventual participação de Cosme Pérez no espectáculo, a mesma hipótese afigura-se bastante improvável no segundo caso, pois João Rana apenas se expressa em português. De qualquer forma, ainda que a presença de Rana/Pérez nos palcos portugueses careça de (mais) evidências documentais, o seu surgimento nestes entremezes contribui, por um lado, para atestar a familiaridade do público nacional com os «bastidores» da

vida teatral espanhola coeva e, por outro, para reforçar a já referida hipótese de existência de actores autóctones (que procurariam reproduzir na sua pátria e com a devida acomodação à sua língua o sucesso de tão afamada figura).

#### IV

Procurou-se demonstrar como a leitura dos textos de teatro pode superar um enfoque exclusivamente literário na análise destas obras, conferindo-lhes, com a devida parcimónia, o estatuto de documento válido e relevante para a historiografia teatral. Neste sentido, com vista a resgatar a memória da actividade teatral portuguesa seiscentista dispersa pelo *corpus* dramático, foram abordadas diversas componentes da prática cénica deste período, desde questões de preceptiva (como a conformidade da língua e dos modos de conclusão da intriga com o género da obra) até ao lugar do teatro na mentalidade portuguesa de Seiscentos (como se viu nas considerações tecidas pelo Português sobre os actores na loa que antecede a comédia *Contra si faz quem mal cuida*), passando pelas singularidades da produção dramática portuguesa, pelos agentes desta actividade e até pela estrutura do espectáculo. A mera leitura dos textos aqui escrutinados permitiu contrapor, senão refutar, velhos lugares comuns da historiografia teatral portuguesa, como a inexistência, no século xvii, de produção teatral em língua portuguesa, e aflorar aspectos pouco explorados desta mesma actividade, como é o teatro breve ou a prática teatral extra-profissional, extra-didática e extra-religiosa. Reconhecendo, porém, as limitações que a restrição do objecto de análise aos textos de teatro acarreta, é possível concluir a mais valia deste tipo de fontes para uma melhor compreensão do teatro em Portugal no século xvii.

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, António de (1645a). *La desgracia más felice*. Centro de Estudios de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital*. <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> [23/10/2015].
- (1645b). *El hermano fingido*. Centro de Estudios de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital*. <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> [23/10/2015].
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad e Mercedes de los REYES PEÑA (1989). «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», em *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II*. Amsterdam: Diálogos Hispánicos, 8/I-III, III, pp. 863-902.
- (1990a). «El patio de las Arcas de Lisboa», *Cuadernos de Teatro Clásico*. Madrid, pp. 264-315.
- (1990b). «Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1605)», em *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 63-86.
- (1992). «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)», em *En torno al teatro del siglo de oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, Heraclia Castellón, Agustín de la Granja e Antonio Serrano (eds.). Almería: Instituto de Estudios Almerienses – Diputación de Almería, pp. 105-136.
- BRAGA, Teófilo (1870). *História do Theatro Portuguez. A comédia clássica e as tragicomédias*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- (1898). *História da Literatura Portuguesa. Os Seiscentistas*. Porto: Livraria Chadron.
- CAMÕES, José (2014). «Comunicação freirática», *Sinais de Cena*. pp. 9-14.
- CASTRO, Manuel Araújo de (1645). *La mayor hazaña de Portugal*. Centro de Estudios de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital*. <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> [23/10/2015].
- CORDEIRO, Jacinto (1718). *Don Roque*. Centro de Estudios de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital*. <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> [23/10/2015].

- COUTINHO, Leonardo Saraiva (1644). *Contra si faz quem mal cuida*. Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital*. <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> [23/10/2015].
- DÍEZ BORQUE, José María (2014). «Sobre lo que sería necesario saber más de la vida teatral del Siglo de Oro español», em *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*. Madrid: Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado, pp. 47-88.
- Mercúrio Português com as novas do mês de Agosto de 1664* (1664). BNP RES-110-V. Disponível em <http://purl.pt/12044/5/#/250> [23/10/2015].
- MADROÑAL, Abraham (2012). *Seis estudios en busca de un actor. Juan Rana y el entremés del siglo XVII*. Madrid: Ediciones del Orto.
- REBELO, Manuel Coelho (1658a). *El ahorcado fingido*. Centro de Estudios de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital*. <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> [23/10/2015].
- (1658b). *Dos caras siendo una*. Centro de Estudios de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital*. <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> [23/10/2015].
- (1658c). *Um soldado e sua patrona*. Centro de Estudios de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital*. <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> [23/10/2015].
- SALGADO, Pedro (1645). *Teatro do Mundo*. Centro de Estudios de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital*. <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> [23/10/2015].
- SHERGOLD, N. D. e J. E. VAREY (eds.) (1985). *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. London: Tamesis Books.

*Edição*

Centro de Estudos de Teatro

*Concepção editorial e gráfica*

José Camões

José Pedro Sousa

*Data de impressão*

Novembro de 2016

*Papel*

Oliwhite 300 g

Munken pocket 80 g

*Caracteres*

Minion Pro

*Fotocomposição e Paginação*

Carlos Sousa [[www.bookpaper.pt](http://www.bookpaper.pt)]

*Pré-impressão e impressão*

Bookpaper, L.<sup>da</sup> [[www.bookpaper.pt](http://www.bookpaper.pt)]

*Tiragem*

250 exemplares

*ISBN*

978-989-20-6642-4

*Depósito legal*

417 315/16



