

***Os Encantos de Medeia*, de Antônio José da Silva: transmissão do texto e recensão**

Igor Sanches Pinheiro¹
Cynthia Elias de Leles Vilaça²

Resumo: Embora a primeira apresentação da obra teatral *Os Encantos de Medeia*, de Antônio José da Silva, tenha sido em 1735, somente em 1744 foi publicada a primeira impressão de seu texto na coleção *Teatro Cômico Português*. Contudo, a existência de um único manuscrito de 1782 com trechos textuais inéditos – 38 anos após a primeira impressão e 23 anos após a quarta impressão do primeiro impresso – chamou a atenção de Pinheiro (2025) e foi um dos textos, de certa forma, analisado por ele. Assim, o objetivo de nosso trabalho, de orientação filológica (Spina, 1977; Blecua, 1983; Cambraia, 2005), é continuar a investigação da tradição direta do texto dessa obra com a adição de três testemunhos não contemplados em Pinheiro (2025), analisando as diferenças textuais entre eles encontradas, a fim de compreender o processo de transmissão do texto da obra em tela, assim como levantar elementos que possam fomentar o estabelecimento de uma edição crítica do texto.

Palavras-chaves: Filologia. Edição crítica. Recensão. *Os Encantos de Medeia*. Antônio José da Silva.

Abstract: Although the first performance of the play *Os Encantos de Medeia*, written by Antônio José da Silva, was in 1735, the first printed testimony of its text was only published in 1744 in the collection *Teatro Cômico Português*. However, the existence of a single manuscript from 1782 with unpublished textual excerpts – 38 years after the first printed testimony and 23 years after the fourth printing of the first printed version – attracted attention of Pinheiro (2025) and was one of the texts analyzed by him. In this sense, the purpose of this paper, from a philological orientation (Spina, 1977; Blecua, 1983; Cambraia, 2005), is to continue the investigation of the direct tradition of the text of this play, adding three testimonies not studied by Pinheiro (2025), analyzing the textual differences between them, in order to understand the transmission of this text, as well as raising elements that may promote the elaboration of a critical edition of the text.

Keywords: Philology. Critical edition. Recension. *Os Encantos de Medeia*. Antônio José da Silva.

¹ Doutorando em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Língua Portuguesa e licenciado em Letras - Português/Inglês também pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: igor.sanches@letras.ufrj.br

² Professora de Filologia e Língua Portuguesa da UERJ. Doutora em Linguística Teórica e Descritiva pela Universidade Federal de Minas Gerais, com estágio doutoral na Università degli Studi di Roma Tre (Itália). Mestre em Linguística pela Universidade Federal de Minas Gerais e graduada em Letras (português-italiano) pela mesma universidade. Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-5397-9034>. E-mail: cynthia.uerj@gmail.com.

Introdução

Este trabalho sobre a tradição do texto da obra *Os Encantos de Medeia* é consequência do resultado das pesquisas realizadas por Pinheiro (2020; 2025) para o estabelecimento do texto crítico da obra *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*. Além de ambas as peças teatrais serem de Antônio José da Silva, foram encenadas pela primeira vez no Teatro do Bairro Alto de Lisboa e seus textos foram publicados, pela primeira vez, na coleção *Teatro Cômico Português* em 1744. Contudo, a existência de uma cópia manuscrita de cada uma dessas obras – produzidas pelo mesmo copista – após a existência de, pelo menos, quatro edições impressas chama a atenção.

Após comparar as lições de dez testemunhos impressos (dos anos de 1744, 1747, 1759, 1788, 1905, 1911, 1957, 1975 e um sem data), dois digitalizados (2013 e 2017) com a do único testemunho manuscrito (1782) da obra *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, Pinheiro (2025) concluiu haver duas tradições para o texto dessa obra: uma de base impressa e uma manuscrita. Embora tenha selecionado, em um primeiro momento, o impresso de 1744 e o manuscrito na fixação do texto crítico da *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, Pinheiro (2025) decidiu ampliar suas investigações filológicas a outras obras do dramaturgo luso-brasileiro por dois motivos. Primeiramente, dada a importância do testemunho de 1747 no estema proposto, sendo o precursor da tradição de base impressa, o pesquisador achou relevante “considerar a possibilidade de incluir ou não o testemunho B [de 1747] no processo de reconstituição do texto” (PINHEIRO, 2025, p. 170, grifo nosso). O outro fator foi motivado devido à necessidade de um critério “mais bem fundamentado no que diz respeito à escolha de variantes em alguns lugares-críticos que ainda nos causavam dúvidas” (PINHEIRO, 2025, p. 219).

A partir do viés filológico neolachmanniano e da proposta filológica auerbachiana, Pinheiro (2025) propôs uma análise filológica da obra *Os Encantos de Medeia* que subsidiasse alguns elementos contextuais da produção dos testemunhos para a análise do estudo da tradição do texto da obra *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*. Para essa *colação suplementar* (Pinheiro, 2025, p. 173) da obra *Os Encantos de Medeia*, além de reunir testemunhos impressos e digitalizados dos anos de 1744, 1747 e 1759, o pesquisador coletou o único manuscrito – até o momento – da obra *Os Encantos de Medeia* que contém a informação *Copiada aos 10 de Novembro de 1782*.

Posto isso, o objetivo deste trabalho, que tem orientação filológica (Spina, 1977; Blecua, 1983; Cambraia, 2005), é, além de acrescentar três testemunhos impressos e digitalizados (publicados em 1788, 1957 e 2014) não contemplados em Pinheiro (2025), proceder à investigação da transmissão do texto, analisando as diferenças entre o manuscrito e os testemunhos da base impressa, com a finalidade de compreender a relação genealógica entre eles, assim como levantar elementos que possam fomentar o estabelecimento de uma edição crítica do texto.

Para uma melhor apresentação deste trabalho, organizamos o texto da seguinte forma: na próxima seção, traçamos uma breve apresentação da vida e obra de Antônio José da Silva; na sequência, explicitamos algumas diferenças encontradas na comparação entre os testemunhos e apresentamos um esboço do exercício de construção de um estema que represente o processo de transmissão do texto *Os Encantos de Medeia*. Por fim, seguem as considerações finais e as referências consultadas na realização desta pesquisa.

O autor e sua obra

Antônio José da Silva nasceu no Rio de Janeiro em 08 de maio de 1705. Ao falar sobre o autor, Remedios (1905) afirma:

Seus paes, o advogado João Mendes da Silva e Lourença Coutinho, descendiam duma familia de judeus portugueses, que tinha emigrado para o Brasil no intuito de disfructar a vida e a liberdade, constantemente periclitantes no continente pela furia indomavel da inquisição (Remedios, 1905, p. xxi).

Segundo Kenia Maria de Almeida Pereira (2017), aos sete anos de idade, o autor e a sua família foram obrigados a ir para Portugal. Por isso que, apesar de ser brasileiro, Antônio José estudou Direito na Faculdade de Coimbra e foi por lá que escreveu o conjunto de suas obras teatrais para serem encenadas no Teatro do Bairro Alto de Lisboa – local, para o qual, segundo Costigan (2009), o dramaturgo luso-brasileiro trabalhou. Remedios (1905) complementa que o dramaturgo morreu em 1739 aos 34 anos de idade.

Por mais que ainda sejam necessários inúmeros estudos acerca do autor e de suas obras, Antônio José da Silva é considerado um dos maiores dramaturgos portugueses de sua época.

Conhecido por suas sátiras, segundo Costigan (2009), o autor costumava inserir aspectos mitológicos de autores e personagens da Antiguidade e da Península Ibérica, como na obra teatral *Os Encantos de Medeia*, por exemplo. Encenada pela primeira vez no Teatro do Bairro Alto de Lisboa em maio de 1735, o dramaturgo luso-brasileiro faz através dessa peça uma crítica “ao fanatismo religioso que imperava em Portugal” (Pereira, 2007, p. 31).

Dividida em duas partes, a primeira com cinco cenas e a segunda com sete, a relação da história de Medeia com o velocino de ouro nas mãos de Antônio José, de acordo com Paulo Roberto Pereira (2007), foi transformada numa sátira sobre “o sonho de enriquecimento no eldorado brasileiro” (Pereira, 2007, p.31). Vale lembrar que, o velocino de ouro – símbolo da cobiça pela riqueza – “foi provavelmente a primeira expedição marítima importante” em que “ricos espólios resultaram dela” (Bulfinch, 2023, p. 196).

Uma das marcas de suas obras era a realização de críticas sociais e de temas sensíveis experienciados pelo dramaturgo por meio de uma apresentação cômica ou tragicômica, assim como o uso da musicalidade, ambos evidenciados e destacados por Pereira (2017):

Ao longo da peça, num misto de cenas ora faladas ora cantadas, o leitor irá se deparar com algumas árias, coros e minuetos, afinal, estamos diante de uma opereta joco-séria, representada por grandes bonecos articulados de cortiça, a qual dialoga tanto com a ópera bufa italiana como com as zarzuelas espanholas (Pereira, 2017, p. 18).

Todas essas características das obras do dramaturgo, para Pereira (2017), foram uma tentativa de Antônio José da Silva de suavizar, mas sem deixar de transmitir sua visão crítica do que passou em vida. A autora, então, tece o seguinte comentário: “[...] as peças joco-sérias de Antônio José permanecem, suscitando o riso e a reflexão. Mais estudos e pesquisas são necessários sobre este dramaturgo [...]” (Pereira, 2017, p. 15).

Dessa forma, gostaríamos que esse trabalho contribuísse para esses estudos com uma análise do processo de transmissão do texto da obra *Os Encantos de Medeia*. Tendo apresentado, brevemente, a vida e obra do autor, passemos para a seção seguinte, na qual apresentamos a primeira etapa para o estabelecimento de uma edição crítica: a *recensio*.

Os Encantos de Medeia: recensio

Considerando o método assumido para a realização desta pesquisa, a *recensio* – primeira etapa do estabelecimento de uma edição crítica – para Lachmann, segundo Spina (1977), consiste “num conjunto ordenado de várias operações” para “chegar a uma árvore genealógica” (Spina, 1977, p. 65). Dito de outro modo, o principal objetivo desta etapa é evidenciar elementos para o entendimento do processo de transmissão do texto estudado. Com base em Lachmann, Blecua propõe os seguintes procedimentos/fases para a *recensio*:

[...] a) *fontes criticae*, isto é, a coleta e análise histórica dos testemunhos; b) *collatio codicum*, isto é, o agrupamento de todos os testemunhos entre si para determinar as *lectiones variae* ou variantes; c) *examinatio* e *selectio* das variantes; d) *constitutio stemmatis codicum*, se possível (Blecua, 1983, p. 34, tradução nossa).³

A *fontes criticae*, conforme explicado acima, é o procedimento em que o filólogo/editor realizará uma vasta pesquisa a fim de coletar todos os testemunhos ainda disponíveis do texto a ser estudado. Essa disponibilidade está atrelada a alguns fatores, desde a impossibilidade temporária de acesso a um testemunho à inexistência de testemunhos supérstites de determinada edição, por exemplo.

Após essa coleta de testemunhos disponíveis de uma obra, o filólogo terá diante de si a tradição direta do texto da obra a ser analisada. Para Spina (1977), enquanto a tradição direta se refere aos testemunhos (manuscritos e/ou impressos) do texto, a tradição indireta seria aquela formada pelas “fontes, as traduções, as citações, os comentários, as glosas e as paráfrases, as alusões e as imitações” (SPINA, 1977, p. 90).

Por estarmos analisando também um manuscrito neste trabalho, é importante explicarmos as diferenças entre testemunhos manuscritos *autógrafos*, *apógrafos* e *idiógrafos*. Um testemunho é autógrafo quando foi produzido pelo próprio autor intelectual do texto. Ao ser produzido por uma outra pessoa sem ser a que idealizou o texto, estamos diante de um testemunho apógrafo. No entanto, segundo Cambraia (2005, p. 63), um testemunho é considerado idiógrafo quando foi produzido por uma outra pessoa, mas supervisionado pelo autor intelectual daquele texto.

³ No original: “(...) a) *fontes criticae*, esto es, el acopio y análisis histórico de los testimonios; b) *collatio codicum*, es decir, la colación o cotejo de todos los testimonios entre sí para determinar las *lectiones variae* o variantes; c) *examinatio* y *selectio* de las variantes; d) *constitutio stemmatis codicum* si es posible” (Blecua, 1983, p. 34).

No caso da obra *Os Encantos de Medeia* de Antônio José da Silva, recolhemos um total de sete testemunhos, sendo cinco impressos (A, B, C, E e F), um digitalizado (G) e um manuscrito apógrafo (D). Listamos esses testemunhos no quadro abaixo em ordem de publicação/disponibilização – do mais antigo ao mais recente –, atribuindo uma letra (A, B, C etc.) a cada um deles:

Sigla	Referência	Ano	Natureza do processo de registro	Localização ⁴
A	SILVA, A. J. Theatro comico portuguez, ou collecção das operas portuguesas , que se representará na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa. Lisboa: Regia Officina Sylvianna, 1744.	1744	Impresso	Biblioteca Nacional de Portugal (RES. 793 P.)
B	SILVA, A. J. Theatro comico portuguez, ou collecção das operas portuguesas , que se representará na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa. Lisboa: Officina Sylvianna, 1747.	1747	Impresso	Fundação Biblioteca Nacional (Obras Raras – 019, 001, 026)
C	SILVA, A. J. Theatro comico portuguez, ou collecção das operas portuguesas , que se representará na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa. Lisboa: Of. Patriarcal de Franc. Luiz Ameno, 1759.	1759	Impresso	Biblioteca Nacional de Portugal (L-85751 P.)
D	<i>Cópia da obra teatral Os Encantos de Medeia</i> . [Lisboa], 10 de Novembro de 1782.	1782	Manuscrito	Biblioteca Nacional de Portugal (COD. 1365//2)
E	SILVA, A. J. Theatro comico portuguez, ou collecção das operas portuguesas , que se representarão na Casa do Theatro público do Bairro Alto de Lisboa. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1788.	1788	Impresso	Fundação Biblioteca Nacional (Obras Raras – 022, 001, 023)
F	SILVA, A. J. Obras Completas . Prefácio, organização e notas: José Pereira Tavares. Lisboa: Livraria Sá da Costa-Editora, 1957 v. 2	1957	Impresso	Biblioteca José de Alencar (Faculdade de Letras – UFRJ) (869.235 O13 v.2)
G	SILVA, A. J. Os Encantos de Medeia . Braga: Edições Vercial, 2014.	2014	Digitalizado	Edições Vercial

Quadro 1 – Testemunhos da tradição direta da obra *Os Encantos de Medeia* estudados

Os testemunhos A, B, C e E pertencem à coleção *Teatro Cômico Português*, organizada por Francisco Luiz Ameno. O primeiro tomo dessa coleção é composto somente por obras

⁴ Embaixo do nome da biblioteca, colocamos a cota/localização do testemunho encontrado no acervo.

teatrais de Antônio José da Silva encenadas pela primeira vez no Teatro do Bairro Alto de Lisboa – vale ressaltar que o impresso A, de 1744, foi a primeira publicação/disponibilização do texto dessas peças teatrais.

O testemunho F é o primeiro volume de uma coleção organizada pelo professor José Pereira Tavares, considerada uma “referência obrigatória do teatro completo de Antônio José” (Pereira, 2007, p. 62). Já o testemunho digitalizado G faz parte de uma série de textos clássicos de obras portuguesas publicados pelo *Projecto Vercial* da Universidade do Minho.

O manuscrito D é um testemunho apógrafo, já que apresenta a informação *Copiada aos 10 de Novembro de 1783* na frente do primeiro fôlio e, no verso do último fôlio, aparece a rubrica do copista profissional Antônio José de Oliveira. Essa informação é importantíssima, pois, segundo Pinto (2013), o copista possuía o hábito de indicar o ano do impresso utilizado como modelo ao lado da data de sua cópia. Assim, devido à inexistência dessa informação na obra em tela, é possível trabalhar a hipótese de tal manuscrito ter tido um outro manuscrito como base de sua confecção.

Finalizada a *fontes criticae*, seguimos para a próxima fase da *recensio*, a *collatio codicum*. Nesta fase do trabalho, o filólogo comparará os textos de todos os testemunhos para observar as divergências textuais entre eles. Essa comparação deve ser feita tendo como parâmetro o melhor e/ou mais completo testemunho da obra, identificado como *texto de colação* (Spina, 1977, p. 92) ou *testemunho de colação* (Cambraia, 2005, p. 135). No caso deste trabalho, selecionamos o impresso A como testemunho de colação.

Dessa forma, os pontos de divergência textual encontrados a partir da *collatio* – nomeados *lugares-críticos* – possibilitarão e auxiliarão as fases seguintes, quando o filólogo/editor tentará compreender como se deu o processo de transmissão do texto ao longo do tempo. Além disso, essa análise comparativa também possibilita a observação da existência de possíveis lições não genuínas que foram transmitidas pelos testemunhos.

No caso desta pesquisa, não olhamos para as partes pré-textuais dos testemunhos. Atentamo-nos, somente, ao texto integral da obra teatral e à seção *Interlocutores* – presente em todos os testemunhos. Fizemos essa comparação manualmente, sem o auxílio de programas computacionais. Assim, quando observamos o total de lugares-críticos encontrados, constatamos 82 casos, distribuídos da seguinte forma – importante informar que não contabilizamos os casos cujas diferenças foram de natureza gráfica:

Tabela 1 – Quantidade de lugares-críticos encontrados na colação da obra *Os Encantos de Medeia*

Testemunhos	B	C	D	E	F	G
Total:	35	48	36	41	54	67

Examinando apenas os dados da tabela acima, notamos uma ascensão quantitativa de lugares-críticos na tradição de base impressa ser quebrada, apenas, pelo número de dados encontrado no testemunho E. Além disso, a cópia manuscrita foi o segundo testemunho a apresentar menos divergências textuais.

Embora os dados quantificados acima apresentem modificações no texto que não sejam gráficas, algumas diferenças textuais podem acabar não colaborando muito para o entendimento do processo de transmissão do texto. Dito de outro modo, uma mudança de preposição entre os testemunhos, por exemplo, pode ser apenas a ocorrência de um *erro acidental* (Greg, 1969 *apud* Hansen; Moreira, 2013, p. 13) ou *erro óbvio*. Dessa forma, precisamos nos atentar àquelas divergências textuais com um maior impacto na mensagem do texto capazes de sugerir o tipo de relação entre os testemunhos, ou seja, os *erros significativos* (Maas, 2017, p. 85).

Ao nos debruçarmos, então, sobre uma análise qualitativa dos casos contabilizados na tabela anterior – avançando para fase seguinte proposta por Blecua (1983), a *examinatio e selectio* das variantes –, o panorama sobre o manuscrito muda. Dito de outra forma, dos 32 erros significativos, o manuscrito D foi um dos que apresentou os números mais elevados:

Tabela 2 – Quantidade de erros significativos encontrados na colação da obra *Os Encantos de Medeia*

Testemunhos	B	C	D	E	F	G
Total:	5	13	16	7	16	17

Sendo o testemunho G a totalizar a maior quantidade de erros significativos, o manuscrito D e o impresso F dividem a segunda posição. O testemunho B, por outro lado, foi o que menos apresentou divergências textuais e, mais uma vez, a ascensão numérica de casos ao longo da transmissão do texto na base impressa foi quebrada pela lição do impresso E.

A partir de uma análise cronológica do aparecimento dos erros significativos na transmissão do texto da obra, os exemplos do quadro abaixo explicitam alguns dos cinco dados principiados pela lição do impresso B:

Test.	Lugares-críticos		
	LC – 1	LC – 2	LC – 3
A	(01) “Med. [...] aqui te sepultara vivo pelo atrevimento.” [p. 291]	(08) “Med. Pois eu não quero que se vá Creusa, que não quero, que meu pay me ache aqui só contigo, e diante della quero, que confesses a tua ingratitude, para que te corras. [...]” [p.322]	(15) “No fim da primeira parte da Aria, na segunda repetição, hira o Rey para matar a Medéa, e sobirá do chaõ huma torre, e em cima della se porá Medéa.” [p.352]
B	(02) “Med. [...] aqui te sepultaria vivo pelo atrevimento.” [p. 271]	(09) “Med. Pois eu não quero que se vá Creusa, que não quero, que meu pay me ache só contigo, e diante della quero, que confesses a tua ingratitude, para que te corras. [...]” [p.300]	(16) “No fim da primeira parte da Aria, na segunda repetição, hira o Rey para matar a Medéa, e subirá do chaõ huma torre, sobre a qual se porá Medéa.” [p.327]
C	(03) “Med. [...] aqui te sepultaria vivo pelo atrevimento.” [p. 274]	(10) “Med. Pois eu não quero que se vá Creusa, que não quero que meu pay me ache só contigo, e diante della quero que confesses a tua ingratitude, para que te corras. [...]” [p.303]	(17) “No fim da primeira parte da Aria, na segunda repetição, hira o Rey para matar a Medéa, e subirá do chaõ huma torre, sobre a qual se porá Medéa.” [p.330]
D	(04) “Med.= [...] aqui te sepultara vivo pelo atrevimento.” [fol. 14v]	(11) “Med.= Pois eu não quero que se vá Creusa, que não quero que meu Pay me ache aqui só consigo ediante della quero que confesses atua ingratitude, para que te corras. [...]” [fol.28v]	(18) “No fim da primeira parte da Aria naSegunda repetição hira o Rey para matar aMedéa, e Sobirá do chaõ huã torre e emcima della sepora Medéa.” [fol.42r]
E	(05) “Med. [...] aqui te sepultaria vivo pelo atrevimento.” [p. 238]	(12) “Med. Pois eu não quero que se vá Creusa, que não quero que meu pai me ache só contigo, e diante della quero que confesses a tua ingratitude, para que te corras. [...]” [p.263]	(19) “No fim da primeira parte da Aria, na segunda repetição, hira o Rei para matar a Medéa, e subirá do chãõ huma torre, sobre a qual se porá Medéa.” [p.286]
F	(06) “Medeia. [...] aqui te sepultaria vivo pelo atrevimento.” [p. 30]	(13) “Med. Pois eu não quero que se vá Creusa, que não quero que meu pai me ache só contigo, e diante dela quero que confesses a tua ingratitude, para que te corras. [...]” [p.56]	(20) “No fim da primeira parte da Aria, na segunda repetição, irá o Rei para matar a Medeia, e subirá do chãõ uma torre, sobre a qual se porá Medeia.” [p.78]

G	(07) “Medeia. [...] aqui te sepultaria vivo pelo atrevimento.” [p. 25]	(14) “Med. Pois eu não quero que se vá Creusa, que não quero que meu pai me ache só contigo, e diante dela quero que confesses a tua ingratidão, para que te corras. [...]” [p.45]	(21) “No fim da primeira parte da ária, na segunda repetição, irá o Rei para matar a Medeia, e subirá do chão uma torre, sobre a qual se porá Medeia.” [p.65]
----------	---	--	--

Quadro 2 – Erros conjuntivos entre B, C, E, F e G

Em LC-1, observamos a substituição da lição *sepultara* por *sepultaria* nos testemunhos B, C, E, F e G. A omissão da forma *aqui* em (08) é perpetuada pelos testemunhos de base impressa a partir do impresso B. Já em LC-3, a substituição da variante *e em cima della* (15) para *sobre a qual* (16) só não é reproduzida pelo manuscrito D – tendo este apresentado a mesma lição encontrada em A. Por fim, todos os cinco erros significativos observados, primeiramente, em B foram reproduzidos por todos os testemunhos de base impressa posteriores.

Ademais, o impresso B não parece ter sido o único a marcar sua presença na tradição do texto da obra. Os 13 erros significativos iniciados na lição de C foram reproduzidos pelos testemunhos F e G, e apenas dois deles pelo impresso E. No quadro abaixo, analisamos três desses pontos de divergência textual em que o impresso C projetou uma variante diferente da que tinha sido registrada por A e B.

Test.	Lugares-críticos		
	LC – 4	LC – 5	LC – 6
A	(22) “Jason. [...] mas muito mayor covardia será violentar a inclinaçãõ, que tenho a Creusa, pela ambiçãõ de ganhar o Velocino, que farey neste caso?” [p. 281]	(29) “Sacatr. [...] tapei-lhe a boca com o anel, e ella lambeo-lhe os dedos, e lambeo-me o anel , e vendo, que vinha Medéa, mandou-me meter debaixo daquele bofete, [...]” [p.282]	(36) “Sacatr. Que hey de ter? Não vês estas espadas colobrinas, que me estaõ atravessando.” [p. 354]
B	(23) “Jason. [...] mas muito mayor covardia será violentar a inclinaçãõ, que tenho a Creusa, pela ambiçãõ de ganhar o Velocino: que farey neste caso?” [p. 262]	(30) “Sacatr. [...] tapeilhe a boca com o anel, e ella lambeo-lhe os dedos, e lambeo-me o anel , e vendo, que vinha Medéa, mandou-me meter debaixo daquele bofete, [...]” [p.263]	(37) “Sacatr. Que hey de ter? Não vês estas espadas colobrinas, que me estaõ atravessando.” [p. 329]

<p>C</p>	<p>(24) “Jason. [...] mas muito mayor covardia será violiar a inclinaçaõ, que tenho a Creusa, pela ambiçaõ de ganhar o Velocino: que farey neste caso?” [p. 265]</p>	<p>(31) “Sacatr. [...] tapei-lhe a boca com o anel, e vendo, que vinha Medéa, mandou-me meter debaixo daquelle bofete, [...]” [p.266]</p>	<p>(38) “Sacatr. Que hey de ter? Naõ vês estas espadas como colobrinas, que me estaõ atravessando.” [p. 332]</p>
<p>D</p>	<p>(25) “Jas.= [...] mas muito mayor cobardia será violentar ainclinaçaõ que tenho a Creuza pela ambiçaõ deganhar o Velocino que farey neste caso.” [fol. 10v]</p>	<p>(32) “Sac.= [...] tapeilhe aboca com o anel, e ella lambeo-lhe os dedos, elambeome o anel, evendo que vinha Medea mandoume meter debaixo daquelle bofete, [...]” [fol.11r]</p>	<p>(39) “Sac.= Que hey de ter Naõ vês estas espadas colobrinas que me estaõ atravessando” [fol. 42v]</p>
<p>E</p>	<p>(26) “Jason. [...] mas muito maior covardia será violentar a inclinaçaõ, que tenho a Creusa, pela ambiçaõ de ganhar o Velocino: que farei neste caso?” [p. 231]</p>	<p>(33) “Sacatr. [...] tapei-lhe a boca com o anel, e vendo que vinha Medéa mandou-me meter debaixo daquelle bofete, [...]” [p.232]</p>	<p>(40) “Sacatr. Que hei de ter? Não vês estas espadas colobrinas, que me estão atravessando.” [p. 287]</p>
<p>F</p>	<p>(27) “Jasão. [...] mas muito maior covardia será violiar a inclinaçaõ que tenho a Creúsa, pela ambiçaõ de ganhar o Velocino. Que farei neste caso?” [p. 22]</p>	<p>(34) “Sacatrapo. [...] tapei-lhe a boca com o anel, e, vendo que vinha Medeia, mandou-me meter debaixo daquele bufete, [...]” [p.23]</p>	<p>(41) “Sacatrapo. Que hei-de ter? Não vês estas espadas como colubrinas, que me estão atravessando?” [p. 80]</p>
<p>G</p>	<p>(28) “Jasão. [...] mas muito maior covardia será violiar a inclinaçaõ que tenho a Creúsa, pela ambiçaõ de ganhar o Velocino. Que farei neste caso?” [p. 19]</p>	<p>(35) “Sacatrapo. [...] tapei-lhe a boca com o anel, e, vendo que vinha Medeia, mandou-me meter debaixo daquele bufete, [...]” [p.19]</p>	<p>(42) “Sacatrapo. Que hei de ter? Não vês estas espadas como colubrinas, que me estão atravessando.” [p. 66]</p>

Quadro 3 – Erros significativos iniciados em C

Em síntese, no LC-4, observamos a forma *violentar* (22) ser substituída por *violiar* nos testemunhos C, F e G. No LC-6, a adição da forma *como*, encontrada em C, também ocorre em F e G. No entanto, quando olhamos para o LC-5, notamos a omissão da lição encontrada em (29) pelo testemunho C (31) ser reproduzida, também, pelos testemunhos E, F e G. Vale ressaltar que, além do LC-5 acima, o testemunho E reproduziu mais um erro significativo

encontrado, primeiramente, em C. A título de curiosidade, ao nos debruçarmos sobre os lugares-críticos, encontramos mais três dados em comum entre C e E.

Sobre o manuscrito D, observamos, nos quadros 2 e 3, apresentar a mesma variante encontrada no impresso A. Portanto, considerar a hipótese de D ter tido A como modelo é plausível e viável. Contudo, como vimos na tabela 2, D possui 16 erros significativos separativos em relação aos demais testemunhos colacionados. Portanto, é importante nos debruçarmos sobre uma análise qualitativa desses dados, a fim de não tratarmos categoricamente todas essas variantes como ineditismos, mas, também, não as resumir a erros de transmissão do texto. Para exemplificar, mostramos, no quadro abaixo, três desses erros significativos encontrados somente em D.

Test.	Lugares-críticos		
	LC – 9	LC – 10	LC – 11
A	(43) “Canta Sacatrapo a seguinte ARIA He o amor, que huma alma engole Sabaõ molle, Pois com elle quem se esfrega Cabra cega Escorrega Cahe aqui, cahe a colá. Assim huma alma namorada Esfregada Ensaboada Que tropeços não fará!” [p.288]	(50) “Sacatr. Isso não me parece fóra de conta; eis ahi a maõ direita, que a esquerda está occupada com o anel, e dize tudo quanto cabe na arte. Arpia. Ah, o que tens de embaraços na vida! Vês esta linha Mathematica?” [p.333]	(57) “Med. Aleivosa Creusa, algum dia eu me vingarey de ti. Creus. Tarde, ou nunca poderás” [p.352]
B	(44) “Canta Sacatrapo a seguinte ARIA He o amor, que huma alma engole Sabaõ molle, Pois com elle quem se esfrega Cabra cega Escorrega Cahe aqui, cahe a colá. Assim huma alma namorada Esfregada Ensaboada Que tropeços não fará!” [p.268]	(51) “Sacatr. Isso não me parece fóra de conta; eis ahi a maõ direita, que a esquerda está occupada com o anel, e dize tudo quanto cabe na arte. Arpia. Ah, o que tens de embaraços na vida! Vês esta linha Mathematica?” [p.309]	(58) “Med. Aleivosa Creusa, algum dia eu me vingarey de ti. Creus. Tarde, ou nunca poderás” [p.328]
C	(45) “Canta Sacatrapo a seguinte ARIA He o amor, que huma alma engole Sabaõ molle, Pois com elle quem se esfrega Cabra cega Escorrega Cahe aqui, cahe a colá. Assim huma alma namorada Esfregada Ensaboada Que tropeços não fará!” [p.271]	(52) “Sacatr. Isso não me parece fóra de conta; eisahi a maõ direita, que a esquerda está occupada com o anel, e dize tudo quanto cabe na arte. Arpia. Ah, o que tens de embaraços na vida! Vês esta linha mathematica?” [p.313]	(59) “Med. Aleivosa Creusa, algum dia eu me vingarey de ti. Creus. Tarde, ou nunca poderás” [p.331]

<p>D</p>	<p>(46) “Canta Sacatrapo aSeguinte ARIA He o amor que huã alma engolle Sabaõ molle. Pois com elle quem seesfrega, cabra-cega. Escorrega, Cahe aqui, cahe acola! Assim huã alma namorada Esfregada Ensaboada Que tropeços não fara <i>Vaise</i>” [fol.13r]</p>	<p>(53) “Sac. = Isso não meparece fora de conta eis aqui amaõ direita que aesquerda esta ocupada com o anel, edize tudo quanto te cabe na arte. Arp. = Ah oque tens deembaraços na vida; Vês esta linha Matemática.” [fol.33v]</p>	<p>(60) “Med. = Aleivoza creusa algum dia eu meVingarey deti. Creu. = Tarde, oununca poderás. <i>Vaõse</i>” [fol.42r]</p>
<p>E</p>	<p>(47) “Canta Sacatrapo a seguinte ARIA He o amor, que huma alma engole Sabão molle, Pois com elle quem se esfrega Cabra cega Escorrega Cahe aqui, cahe a colá. Assim huma alma namorada Esfregada Ensaboada Que tropeços não fará!” [p.236]</p>	<p>(54) “Sacatr. Isso não me parece fóra de conta; eisahi a mão direita, que a esquerda está ocupada com o anel, e dize tudo quanto cabe na arte. Arpia. Ah, o que tens de embaraços na vida! Vês esta linha mathematica?” [p.271]</p>	<p>(61) “Med. Aleivosa Creusa, algum dia eu me vingarei de ti. Creus. Tarde, ou nunca poderás” [p.286]</p>
<p>F</p>	<p>(48) “Canta Sacatrapo a seguinte ÁRIA É o amor que uma alma engole sabão mole; pois com ele quem se esfrega, cabra-cega, escorrega, cai aqui, cai acolá. Assim uma alma namorada, esfregada, ensaboada, que tropeços não fará!” [p.27]</p>	<p>(55) “Sacatrapo. Isso não me parece fora de conta. Eis aí a mão direita, que a esquerda está ocupada com o anel, e dize tudo quanto cabe na arte. Arpia. Ah, o que tens de embaraços na vida! Vês esta linha matemática?” [p.64]</p>	<p>(62) “Medeia. Aleivosa Creúsa, algum dia eu me vingarei de ti. Creúsa. Tarde ou nunca poderás” [p.79]</p>
<p>G</p>	<p>(49) “Canta Sacatrapo a seguinte ÁRIA É o amor que uma alma engole sabão mole; pois com ele quem se esfrega, cabra-cega, escorrega, cai aqui, cai acolá. Assim uma alma namorada, esfregada, ensaboada, que tropeços não fará!” [p.23]</p>	<p>(56) “Sacatrapo. Isso não me parece fora de conta. Eis aí a mão direita, que a esquerda está ocupada com o anel, e dize tudo quanto cabe na arte. Arpia. Ah, o que tens de embaraços na vida! Vês esta linha matemática?” [p.52]</p>	<p>(63) “Medeia. Aleivosa Creúsa, algum dia eu me vingarei de ti. Creúsa. Tarde ou nunca poderás” [p.66]</p>

Quadro 4 – Erros separativos em D – Parte I

Conforme notado por Pinheiro (2025), o manuscrito da obra *Os Encantos de Medeia* copiado por Antônio José de Oliveira foi o único a apresentar as duas rubricas indicando a retirada dos personagens após a finalização das cenas, LC-9 e LC-11. Além disso, ao olhar para o LC-10, o pesquisador tece o seguinte comentário sobre a inserção do pronome *te* em (53):

[...] ao interpretarmos o trecho *e dize tudo quanto cabe na arte*, [...], supomos que, possivelmente, Sacatrapo sugere à Árpia que ela enumere, somente com a mão direita, a capacidade da arte de expressar algo/alguma coisa. Já no manuscrito, com a inserção da forma *te*, é possível concluir que tal enumeração, sugerida por Sacatrapo, pode não ser sobre a capacidade da arte de expressar algo, mas, dentre a variedade de expressões artísticas, quantas/quais são sentidas por Árpia. Logo, não é apenas uma inserção de lição num ponto textual que possa indicar, facilmente, um erro de transmissão, é o aparecimento de uma variante capaz de mudar o impacto da reflexão proposta pela fala do personagem (Pinheiro, 2025, p. 193).

No quadro abaixo, a título de exemplificação, apresentamos mais cinco erros significativos encontrados somente no manuscrito D. Para que pudéssemos observar com mais atenção esses casos, contrapomo-los apenas à lição do testemunho base da colação (A):

LC	Testemunhos	
	A	D
LC-12	(64) “Jason. Valeroso Soldado, dizey ao vosso Rey, que a minha vinda a este porto foy casual por impulso de huma grande tormenta, e tempestade ; [...]” [p. 263]	(65) “Jas.= Valerozo Soldado dizey ao vosso Rey que aminha vinda aeste porto foy cazual por impulço dehuã grande tempestade e tormenta [...]” [fol. 2r]
LC-13	(66) “Jason. [...] e assim he necessario suspender o impulso da sua roda com o pezo das minhas armas; [...]” [p. 269]	(67) “Jas.= [...] eaSim he necessario suspender o impulso daSua roda com opezo das suas armas; [...]” [fol. 4v]
LC-14	(68) “Rey. E como pode elle tirar esse carneiro, estando tambem guardado?” [p. 315]	(69) “Rey.= E que pode elle tirar esse carneiro estando taõbem guardado” [fol. 25r]
LC-15	(70) “Sacatr. Isso naõ me parece fóra de conta; eis ahi a maõ direita, que a esquerda está occupada com o anel, e dize tudo quanto cabe na arte. Arpia. Ah, o que tens de embaraços na vida! Vês esta linha Mathematica?” [p.333]	(71) “Sac. = Isso não meparece fora de conta eis aqui amaõ direita que aesquerda esta ocupada com o anel, edize tudo quanto te cabe na arte. Arp. = Ah oque tens deembaraços na vida; Vês esta linha Matematica.” [fol.33v]
LC-16	(72) “Med. Nem Jason, nem Creusa encontro; mas que vejo!” [p. 360]	(73) “Med.= Naõ vejo Jason, nem Creuza encontro mas que vejo” [fol. 45r]

Quadro 5 – Erros separativos em D – Parte II

Embora em LC-12 estejamos diante apenas de uma alteração da ordem das palavras *tormenta, e tempestade* expressa em A, as substituições observadas nos LC 13 a 16 consistem em variantes possíveis dentro do contexto. Dito de outro modo, não estamos diante de casos em que é facilmente perceptível a ocorrência de um erro de transmissão. Afinal, a mudança do referente em LC-13 de *minha* em A para *suas* em D, a alteração da forma *como* (68) para *que* (69), a substituição de *ahi* para *aqui* em (71) e de *Nem* para *Naõ vejo* no LC-16 causam, de certa forma, mudança no sentido da frase, no entanto, cada uma dessas variantes em seus respectivos contextos preenche de forma satisfatória o sentido da frase. Assim, a análise minuciosa de tais dados apresentados nos quadros 4 e 5 parecem sugerir que D não teve o impresso A como modelo.

A respeito dos testemunhos F e G, observamos dois erros significativos conjuntivos entre eles, os quais encontram-se reproduzidos no quadro abaixo:

Test.	Lugares-críticos	
	LC – 17	LC – 18
A	(74) “Sacatr. Cara de burro! He verdade! Cá estaõ as orelhas. Ah Senhora Medéa, naõ achou outra cara menos cara, para me pôr, senaõ cara de burro! [...]” [p.331]	(81) “Receba- nos Thetis nos braços do mar.” [p.363]
B	(75) “Sacatr. Cara de burro! He verdade! Cá estaõ as orelhas. Ah Senhora Medéa, naõ achou outra cara menos cara, para me pôr, senaõ cara de burro! [...]” [p.308]	(82) “Receba- nos Thetis nos braços do mar.” [p.337]
C	(76) “Sacatr. Cara de burro? He verdade? Cá estaõ as orelhas. Ah Senhora Medéa, naõ achou outra cara menos cara, para me pôr, senaõ cara de burro? [...]” [p.312]	(83) “Receba no Thetys nos braços do mar.” [p.340]
D	(77) “Sac.= Cara deburro: Heverdade Cá estaõ as orelhas. Ah senhora Medeà naõ achou outra cara menos cara para me pôr senaõ a cara de burro? [...]” [fol.32v]	(84) “Receba nos Thetis nos braços do mar.” [fol.46v]
E	(78) “Sacatr. Cara de burro? He verdade? Cá estaõ as orelhas. Ah Senhora Medéa, naõ achou outra cara menos cara, para me pôr, senãõ cara de burro? [...]” [p.270]	(85) “Receba- nos Thetis nos braços do mar.” [p.294]

F	(79) “Sacatrapo. Cara de burro?! É verdade? Cá estão as orelhas. Ah, Senhora Medeia, não achou outra cara de gente, e ressuscitasse com cara de burro. [...]” [p.63]	(86) “Receba-o Tétis nos braços do mar.” [p.87]
G	(80) “Sacatrapo. Cara de burro?! É verdade? Cá estão as orelhas. Ah, Senhora Medeia, não achou outra cara de gente, e ressuscitasse com cara de burro. [...]” [p.52]	(87) “Receba-o Tétis nos braços do mar.” [p.73]

Quadro 6 – Erros conjuntivos entre F e G

A substituição, em LC-17, do segmento *menos cara, para me pôr, senão* do testemunho de colação A por *de gente, e ressuscitasse com* encontrado em F e G é bastante expressiva e, sem via de dúvidas, indica a possibilidade de relação genealógica entre ambos os testemunhos.

Embora a diferença entre as variantes do LC-18 seja mais sutil, é tão interessante quanto o caso anterior. Dito de outra forma, o grupo de lições A, B, D e E e o grupo F e G apresentam variantes com a mesma função sintática, mas com referentes diferentes. Ambos os grupos apresentam um complemento para o verbo receber, porém, o primeiro se refere aos personagens envolvidos na cena e o segundo parece estar se referindo a um personagem diferente do enunciador. Enquanto isso, uma possível leitura da variante expressa em C parece sugerir Tétis como o local para o recebimento de algo. Diferentemente do LC-10, em que a inserção da variante exclusiva de D permitiu uma nova percepção daquilo que poderia ter sido uma crítica proposta pelo dramaturgo luso-brasileiro, em LC-18, é visível estarmos diante de um erro de leitura ocorrido em alguns testemunhos e reproduzido pelos seus respectivos sucessores.

Por fim, chegamos à última fase da *recensio*, a *constitutio stemmatis codicum*. Com base, então, na análise dos 32 erros significativos encontrados na colação da obra *Os Encantos de Medeia*, esboçamos a seguinte proposta de estema:

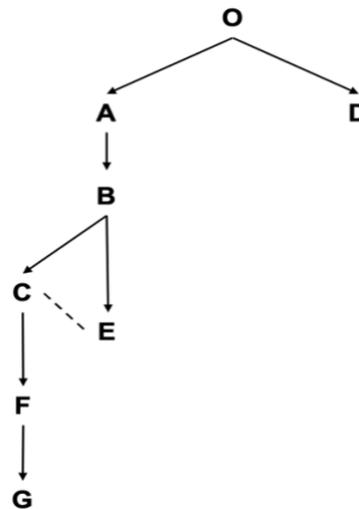


Figura 1 – Proposta de estema para a peça *Os Encantos de Medeia*

Sobre a tradição de base impressa, não há dúvidas de que tenha se iniciado pelo impresso A, já que foi a primeira publicação do texto, além de ser o testemunho mais antigo entre os colacionados. Pelo fato de o impresso B ser o segundo mais antigo, é natural que ele tenha tido A como modelo. Quando observamos o impresso C reproduzir todos os cinco erros significativos de B, é possível pressupor que C tenha tido B como modelo. Cenário semelhante é visto com o testemunho F, que reproduz todos os oito erros significativos de C, e com o digitalizado G, que apresenta os dois erros significativos iniciados em F. Assim, essa análise nos permite compreender que C foi modelo para F e este deu origem a G.

Em relação ao impresso E, todos os cinco erros significativos principiaados em B foram reproduzidos em sua lição, sugerindo, portanto, ter tido B como modelo. No entanto, dos oito erros iniciados no impresso C, apenas dois foram identificados na lição de E. É possível, dessa forma, que, em algum momento do processo de transmissão desse texto, E tenha tido contato com C. É possível, então, que o impresso E tenha sofrido *contaminação* ou *transmissão horizontal* (Cambraia, 2005, p. 143).

Quando nos debruçamos sobre o manuscrito D, encontramos 16 erros significativos exclusivos. Após uma análise minuciosa dessas variantes, como as apresentadas nos quadros 4 e 5, há uma grande probabilidade de este não ter tido o impresso A como modelo, mas um testemunho anterior aos dois – que pode ser o original ou o arquetipo. Isso justificaria, por exemplo, o fato de D carregar rubricas teatrais exclusivas. Consequentemente, a partir desse

estudo qualitativo dos dados, é possível sugerir a existência de duas tradições para o texto dessa obra: uma de base impressa e outra manuscrita.

Considerações Finais

Como dito no início deste artigo, o trabalho aqui apresentado é consequência de uma pesquisa iniciada em 2020 sobre uma outra obra teatral, mas de mesmo autor. Ao olharmos, já naquela época, as outras obras do dramaturgo luso-brasileiro, algumas questões chamaram a nossa atenção.

A primeira delas, conforme relatado em Pinheiro (2025, p. 173), é o fato de as obras de Antônio José da Silva terem sido, praticamente, organizadas/editadas/copiada pelos mesmos organizadores/editores/copista. Além disso, a existência de uma cópia manuscrita dessas duas obras produzida pelo mesmo copista após, pelo menos, quatro edições impressas dos textos da obra teatral é algo bastante inusitado. Vale observar, ainda, que essas quatro edições impressas anteriores aos manuscritos são impressões da mesma coleção *Teatro Cômico Português*, organizadas por Francisco Luiz Ameno.

No entanto, quando analisamos em Pinheiro (2025) os testemunhos A, B, C e D da obra *Os Encantos de Medeia*, o objetivo era observar se tinha havido alguma padronização na produção de cada um desses testemunhos. E, pelo fato de A, B e C terem sido organizados pelo mesmo editor (Francisco Luiz Ameno) e de o manuscrito D ter sido copiado pelo mesmo copista (Antônio José de Oliveira), foi possível observar algumas particularidades nos textos de cada um desses testemunhos.

Agora, ao ampliarmos a coleção da obra *Os Encantos de Medeia* com mais três testemunhos – cujas coleções também foram observadas em Pinheiro (2025) na obra *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* –, algo muito parecido aconteceu. Em outras palavras, o testemunho F também parece ter tido C como modelo e G, por sua vez, F como base de sua confecção. Embora sejam tradições de textos de obras diferentes e apresentem suas particularidades, chama bastante atenção o fato de dois textos diferentes do mesmo autor apresentarem um processo de transmissão textual parecidíssimo. Em paralelo a isso, observamos, mais uma vez, uma cópia manuscrita realizada por Antônio José de Oliveira

carregar algumas lições exclusivas do texto, não encontradas em nenhum outro testemunho da base impressa.

Por fim, em uma proposta da realização de uma edição crítica do texto da obra teatral *Os Encantos de Medeia*, faz-se necessário uma análise profunda de cada um desses lugares-críticos na seleção de variantes. Contudo, é importante considerar a lição do manuscrito na fixação do texto.

Referências

Referência do testemunho manuscrito

Biblioteca Nacional de Portugal

COD. 1365//2. *Cópia da obra teatral Os Encantos de Medeia*. [Lisboa], 10 de Novembro de 1782. Disponível em: <purl.pt/24574>. Acesso em: 2 de dez. de 2023.

Referências dos testemunhos impressos e digitalizados

SILVA, A. J. **Theatro comico portuguez, ou collecção das operas portuguesas**, que se representaraõ na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa. Lisboa: Regia Officina Sylvianna, 1744. Disponível em: <purl.pt/33532>. Acesso em: 18 de mar. de 2023.

_____. **Theatro comico portuguez, ou collecção das operas portuguesas**, que se representaraõ na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa. Lisboa: Officina Sylvianna, 1747.

_____. **Theatro comico portuguez, ou collecção das operas portuguesas**, que se representaraõ na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa. Lisboa: Of. Patriarcal de Franc. Luiz Ameno, 1759. Disponível em: <purl.pt/12184>. Acesso em: 7 de jan. de 2019.

_____. **Theatro comico portuguez, ou collecção das operas portuguesas**, que se representarão na Casa do Theatro público do Bairro Alto de Lisboa. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1788.

_____. **Obras Completas**. Prefácio, organização e notas: José Pereira Tavares. Lisboa: Livraria Sá da Costa-Editora, 1957 v. 2

_____. **Os Encantos de Medeia**. Braga: Edições Vercial, 2014.

Demais obras consultadas

BLECUA, A. **Manual de crítica textual**. Madrid: Editorial Castalia, 1983.

BULLFINCH, T. **O Livro Essencial da Mitologia**. São Paulo: Editora Excelsior, 2023.

CAMBRAIA, C. N. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COSTIGAN, L. H. Vida do grande Dom Quixote e do gordo Sancho Pança, de Antonio José da Silva e Don Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes: aspectos comparativos. **Signótica**, Goiânia, v. 21, n. 1, p. 89-102, 2009.

HANSEN, J. A.; MOREIRA, M. **Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, v. 5.

REMEDIOS, M. António José da Silva. In: SILVA, A. J. **Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança: opera jocosa**. Prefácio e notas: Mendes dos Remedios. Coimbra: França Amado-Editor, 1905. p. 5-67.

MAAS, P. **La critica del testo**. Roma: Storia e Letteratura, 2017.

PEREIRA, K. M. A. Quando um dramaturgo herege encontra um personagem delirante: Antônio José da Silva nos rastros de Dom Quixote In: PEREIRA, K.M.A. (Org.) **O Quixote**

do Judeu: um breve olhar sobre a comédia *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, de Antônio José da Silva. Uberlândia: EDUFU, 2017. p. 7-23.

PEREIRA, P. R. In: SILVA, A. J. **As comédias de Antônio José, o Judeu:** Vida de D. Quixote, Vida de Esopo, Anfitrião e Guerras do Alecrim. Introdução, seleção e notas: Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins, 2007. p. 13-65.

PINHEIRO, I. S. **Elementos para uma edição crítica de *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, de Antônio José da Silva Coutinho:** recensão e edição do testemunho manuscrito. 2020. 400 f. Dissertação. (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

PINHEIRO, I. S. ***Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, de Antônio José da Silva:** edição crítica. 2025. 332 f. Tese. (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

PINTO, I. Aqui, copiando: paisagens e modos de vida numa colecção de teatro manuscrito. **RUA-L**, Aveiro, n. 2, p. 167-184, 2013.

SPINA, S. **Introdução à edótica:** crítica textual. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

Recebido em: 20 de fevereiro de 2025.

Aceito em: 26 de abril de 2025.