

THÉÂTRE :
ESTHÉTIQUE ET POUVOIR

Dans la même collection

Sous la direction d'Ana Clara Santos, *Palco da ilusão. Ilusão teatral no teatro europeu*, 2013.

Sous la direction d'Ana Clara Santos et Maria Luísa Malato, *Diderot. Paradoxes sur le comédien*, 2015.

© photo de Bruno Henriques, *Parc archéologique à Pompéi*,
août 2016.

EAN 9782304046229

© novembre 2016
Éditions Le Manuscrit
Paris

Sous la direction de Jacopo Masi, José Pedro Serra
et Sofia Frade

Théâtre : esthétique et pouvoir

De l'antiquité classique au XIX^e siècle

Tome I

Collection « Entr'acte »

Éditions Le Manuscrit
Paris

Teatro e Poder: a Restauração de 1640 na dramaturgia de autores portugueses do séc. XVII

José Pedro SOUSA
Centro de Estudos de Teatro
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Em *La mayor hazaña de Portugal* (1645), de Manuel Araújo de Castro, e em *La feliz Restauración de Portugal y Muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos* (1649), de Manuel de Almeida Pinto, a preparação e o golpe militar do 1º de Dezembro de 1640, e a conseqüente restauração da independência portuguesa face ao domínio castelhano, instituem-se argumento¹.

A adesão dos comediógrafos à causa da Restauração da independência nacional é claramente manifestada nas dedicatórias. Manuel Araújo de Castro contextualiza a sua comédia dizendo:

¹ As citações das peças de Manuel Araújo de Castro e de Manuel de Almeida Pinto seguem a edição preparada no âmbito do projecto «Teatro Português do Século XVII: uma biblioteca digital» (PTDC/CLE-LLI/122193/2010 financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia), em <<http://cet-e-seiscentos.com/info>>.

Na feliz aclamação de sua real majestade, rei de Portugal, foi tão excessivo o gosto em seus leais vassalos que cada dia por armas e por letras procura cada um mostrar o aplauso com que o têm recebido os corações portugueses.

Alguns anos mais tarde, Manuel de Almeida Pinto revela ainda alguma incredulidade, mesmo que retórica, perante a façanha portuguesa e afirma:

Foi a aclamação de sua majestade facção tam protentosa e inaudita a todas as nações do universo, que, bem considerada, foi mais miraculosa que humana. Esta me estimulou a dar princípio a este intento [...].

Contudo, das suas biografias nada mais se conhece para além dos dados constantes nos paratextos das obras², que são caso único, aliás, de escrita dramática nas suas bibliografias. Assim, de Manuel de Almeida Pinto apenas se refere ser natural de Vila Nova de Gaia. Sobre Manuel Araújo de Castro, para além da naturalidade – Monção, como se lê na dedicatória da comédia – sabe-se, ainda, ser «eclesiástico, nesta fronteira de Galiza, Ribeira do Minho, aonde assisto em todas as ocasiões que me competirem com as armas e pessoa [...]».

Na ausência de evidências documentais que permitam confirmar ou desmentir a encenação de *La mayor hazaña* e de *La feliz restauración*, resta somente conjecturar sobre a sua efectiva representação. Assim, se a extensão atípica da obra de Manuel de Almeida Pinto torna inverosímil a sua execução em cena, o mesmo não se poderá inferir da comédia de Manuel Araújo de Castro. De facto, a referência às circunstâncias de produção do texto – «Na suspensão da guerra este Inverno, sobre a ditosa aclamação, tirei em limpo esta comédia [...]» – permite estabelecer paralelismos

²Sobre Manuel de Almeida Pinto *vd.* Machado (1752: 170); sobre Manuel Araújo de Castro *vd.* Braga (1870: 307) e Machado (1752: 182).

com outras obras e contextos de representação coevos, nomeadamente, com o teatro de Pedro Salgado.

Sabido é que no quadro da guerra da Restauração (1640-1668), depois da zona fronteira alentejana, a raia de Entre-Douro-e-Minho foi uma das áreas que maior atenção exigiram quer às tropas portuguesas quer às espanholas, visto localizar-se aí, junto a Monção, a única ponte que permitia a travessia da fronteira natural que o rio Minho instituiu. Além disso, a importância estratégica desta região limítrofe no conflito luso-castelhano foi particularmente relevante em 1642 (precisamente a data em que Araújo de Castro escreveu a supra citada dedicatória), ano em que o governador de armas João Rodrigues de Vasconcelos, 2º Conde de Castelo Melhor, propôs exercer nesta região pressão sobre Castela (*cf.* Espírito Santo, 2009: 222). É por isso lícito supor que também a comédia de Manuel Araújo de Castro se possa integrar no que Rafael Valladares (2002) designou de *teatro de guerra*, um teatro feito por militares, para militares.

As comédias de Almeida Pinto e de Araújo de Castro são os únicos textos dramáticos conhecidos³ entre um amplo conjunto de obras que durante o reinado de D. João IV difundiram a história da sua aclamação, procurando legitimá-la. Em virtude desta peculiaridade genológica, cumpre destacar o modo como ela influi na reconfiguração do discurso.

No teatro português do século XVII o cânone é a *comedia nueva*, parecendo, pois, advir desta opção formal a característica comum às duas comédias que é o emprego, em exclusivo, da língua castelhana. A vigência, à época, deste idioma no teatro em Portugal dispensa Manuel de Almeida Pinto de qualquer tipo de reparo ou comentário a este respeito. Pelo contrário, Araújo de Castro procura justificar o aparente paradoxo de encenar na língua do

³ Não foi, ainda, localizado nenhum exemplar da peça *Aclamação de D. João IV*, de Cristovão Ferreira (*cf.* Braga, 1870: 362), que a julgar pelo título poderia integrar este núcleo temático.

inimigo um tema patriótico, afirmando na dedicatória endereçada à rainha Luísa de Gusmão:

[...] 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.

Para além da questão linguística, outro elemento comum às duas comédias resultante da adaptação da intriga às convenções e ao gosto teatral seiscentista é a inclusão da figura do gracioso: Octavio, em *La mayor baxaña de Portugal*, e Bitonto, em *La feliz restauración de Portugal*, são personagens sem referente real e sem uma intervenção relevante no desenrolar da acção, mas que cumprem uma função clara de elemento cómico do espectáculo.

A já aludida profusão de obras publicadas sobre a Restauração da independência portuguesa torna quase inevitável a contaminação do discurso em diversos graus, desde a mera inspiração até à citação directa. Este será o caso na comédia de Manuel Araújo de Castro, onde o processo de passagem do texto narrativo para o género dramático se afigura evidente⁴, demonstrando um elevado grau de correspondência entre texto da comédia de Araújo de Castro e a anónima *Relação de tudo o que se passou na felice aclamação do mui alto e mui poderoso rei D. João o IV*, publicada em 1641⁵.

⁴ No contexto do teatro de autores portugueses do séc. XVII este processo não é caso único. António de Almeida recorre à mesma técnica ao transformar o relato anónimo, impresso em 1642, intitulado *Relação verdadeira dos sucessos do conde de Castel Melhor, preso na cidade de Cartagena de Índias, e hoje livre, por particular mercê do Céu e favor d'el-rei dom João IV nosso senhor, na cidade de Lisboa* na comédia *La desgracia más felice*, publicada em 1645. Segundo José Javier Rodríguez Rodríguez (2012), também nesta comédia o lastro do relato assoma de forma inequívoca no texto de António de Almeida.

⁵ Apesar de a data de edição da obra não constar no impresso, esta é a hipótese de datação atribuída por Evelina Verdelho (2007). As citações desta obra seguem a edição de Evelina Verdelho (2007):

Nos versos 45-46, quando o conde de Vimioso declara «El duque es gran confesor» ao que António de Almada responde «Oye y calla», o texto da comédia traduz de forma linear o passo da *Relação* onde se lê: «o duque é grande confessor: ouve e cala».

Ainda na primeira jornada, diz-se num diálogo entre Juan Pinto e Don Miguel:

Juan Pinto	Al fin, Pedro de Mendonza escribió
D. Miguel	Y dice, en suma, en breve cifra, su pluma: en esta Villa Viciosa me quedo y <i>la caza giro,</i> <i>señores, más estremada.</i> <i>Pero anda tan levantada</i> <i>que no le puedo hacer tiro.</i> Su carta en la Junta vi <i>y della claro se infiere</i> <i>que el duque hasta aquí no quiere</i> <i>acabar de dar el sí.</i> (ítálico meu; vv. 770-781)

Reconhece-se, também aqui, o lastro da *Relação* anónima, que descreve este episódio nos seguintes termos:

[...] escreveu este fidalgo [Pedro de Mendonça] que no Alentejo andava a caça levantada e que não podia fazer tiro, com o que deu a entender que ainda el-rei nosso senhor não estava tão dócil como nós havíamos mister.

Um último exemplo deste processo surge na terceira jornada, quando Jorge de Melo refere o encontro de Dom António de Mascarenhas com o secretário Miguel de Vasconcelos:

<<http://www.uc.pt/uid/celga/recursosonline/cecppc/textosempdf/03relacaodetudooquepassou>>.

[...]
en el claustro, dentro
de Enxobregas, otro día,
Don Antonio Mascareñas
con Vasconcelos. Pasaron
los dos y no se quitaron
sombrosos ni hicieron señas
tampoco para sacalle.
Llegó Don Antonio a mí.
Perguntelle por qué así
quiso pasar sin hablalle.
Respondiome: «no es razón
sacar sombrero, cortés,
al que he de matar, porque es
una especie de traición. (vv. 1610-1617)

Este encontro é igualmente relatado na *Relação* anónima:

D. António Mascarenhas, encontrando no claustro de São Francisco de Enxobregas a Miguel de Vasconcelos, passou por ele sem lhe tirar o chapéu, e perguntando-lhe alguns fidalgos [...] por que não falava ao secretário, respondeu que entendia que era espécie de treição fazer cortesia a um homem a quem ele sabia de certo que havia de tirar a vida.

Contrariamente ao elevado grau de correspondência entre a peça de Araújo de Castro e o texto da *Relação*, a obra de Almeida Pinto, apesar de dramatizar o mesmo episódio histórico, apresenta um maior distanciamento relativamente à realidade factual e uma superior concessão à criatividade artística ou ficcional. Tal é patente, desde logo, na extensão de cada uma das comédias: *La mayor hazaña de Portugal* encena a restauração portuguesa em cerca de 2 250 versos, ao passo que em *La feliz restauración de Portugal* a mesma façanha será desenvolvida ao longo de mais de 4 600 versos. Concomitantemente, o estilo directo e sucinto de Araújo de Castro, onde não há sequer lugar para a introdução de intrigas paralelas à acção principal, contrasta com o conceptualismo barroco da linguagem poética de Almeida Pinto, numa trama onde não poderiam faltar os desencontros

amorosos, encontros nocturnos e as correspondências transviadas.

Observa-se, assim, que na comédia de Manuel Araújo de Castro a sequência da intriga segue de perto o desenrolar dos acontecimentos relatados no relato anónimo, e mesmo peripécias pouco relevantes para o desenvolvimento da acção, como o encontro entre Mascarenhas e Vasconcelos, são representadas em *La mayor bazaña de Portugal*.

Esta opção de Araújo de Castro de retratar o acontecimento de forma, tanto quanto possível, fidedigna poderá ser deliberada, mas o dramaturgo também recorre às ferramentas que o género ficcional põe à disposição. Na segunda jornada, o duque de Bragança, atormentado pela indecisão de apoiar ou não a eminente revolta portuguesa, é visitado em sonhos pelo rei D. João I e por D. Nuno Álvares Pereira (antepassado do próprio duque). Estas duas personagens de grande valor simbólico, face ao papel que desempenharam na batalha de Aljubarrota, sobem ao palco para convencer o duque a libertar o reino do jugo castelhano e a aceitar a coroa de Portugal. Esta cena afigura-se bastante significativa no contexto da obra, pois não havendo no relato qualquer tipo de referência a semelhante visitação onírica, trata-se de um caso singular em que o dramaturgo se afasta da fonte e cede à liberdade ficcional como forma de mitificar o real.

Manuel de Almeida Pinto, pelo contrário, é pródigo no emprego de artifícios próprios do género teatral. Desde logo, o autor introduz personagens alegóricas ao longo da sua comédia. Na primeira cena da primeira jornada, uma personificação de França insta o seu povo a lutar contra o inimigo espanhol que, no contexto da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), se aproxima perigosamente das suas fronteiras, ameaçando invadir o seu território. Em seguida, com a entrada de Portugal em cena, é encetado um diálogo entre as duas alegorias alusivo aos laços diplomáticos estabelecidos, à época, entre os dois reinos. Por último, no

final da peça, Lisboa sobe ao palco para prestar homenagem ao recém-aclamado rei D. João IV.

Também ao nível do encadeamento da acção, a comédia de Almeida Pinto faz uso de um recurso teatral muito característico da *comedia nueva* – as missivas trocadas –, estratégia essa que permite o desenrolar da intriga de um modo simples e eficaz. Um dos fidalgos conjurados, Dom Pedro, é amante de Jacinta, dama de companhia da infanta Margarida de Sabóia. Naturalmente, o par troca cartas de amor. Um *erro acertado* fará com que Jacinta envie a Dom Pedro uma carta de Felipe IV ao governador português Miguel de Vasconcelos. Este engano fornece a prova necessária aos conjurados para preparar a revolta do 1º de Dezembro, pois a missiva contém o plano segundo o qual o monarca pretende retirar ao reino de Portugal os direitos autonómicos auferidos nos Estatutos de Tomar (1581).

Aclarados os distintos modos como cada um dos autores elabora sobre o mesmo facto histórico, importa, agora, atentar na escolha e no tratamento das personagens (que, como não poderia deixar de ser, são na sua maioria comuns às duas comédias).

Tanto *La mayor hazaña de Portugal* como *La feliz restauración de Portugal* apresentam uma imagem do duque de Bragança marcada pela dúvida, indeciso entre o dever de obediência ao seu primo e rei, D. Felipe IV, e a vontade de libertação do reino português. Neste ponto não há qualquer disparidade entre os textos teatrais e as crónicas coevas. Observa-se, porém, que entre a comédia de Manuel Araújo de Castro e a de Manuel de Almeida Pinto o drama da personagem sofre ligeiras alterações.

Araújo de Castro retrata um duque de Bragança tolhido pela indecisão. O conflito da personagem reside na oposição entre o seu papel de condestável de Portugal, por um lado, e de vassalo do rei D. Filipe IV, por outro, posições inconciliáveis atendendo à realidade política e social de 1640. Perante este confronto de fidelidades o duque de Bragança

hesita. Primeiro é visitado por António de Almada, depois por Jorge de Melo e, posteriormente, por Pedro de Mendonça. Todos estes fidalgos regressam a Lisboa inconformados com o silêncio do futuro monarca, o que contribui para acentuar na figura do duque de Bragança o drama da inacção. A própria estrutura de *La mayor hazaña de Portugal* concorre para enfatizar o carácter indeciso do duque ao *repetir* a primeira cena da primeira jornada na primeira cena da segunda jornada: nestas duas circunstâncias, o conde de Vimioso e o marquês de Herrera (Ferreira) aguardam, impacientes, a chegada de um emissário enviado a Vila Viçosa para obter uma réplica do duque. A resposta definitiva só será conhecida na última cena da segunda jornada, quando se lê, em Lisboa, a carta em que o duque afirma aceitar o cargo de rei de Portugal.

Na comédia de Manuel de Almeida Pinto, a situação é ligeiramente diferente. A proposta dos conjurados de aclamar o duque de Bragança como rei só será referida na segunda jornada, e a aceitação do duque, mau grado alguma hesitação, dá-se logo nessa mesma cena. Almeida Pinto não retrata nem refere as repetidas visitas de fidalgos a Vila Viçosa a fim de convencer o duque a aceitar o título de monarca português. Mas se o carácter indeciso da personagem é elidido, surge em seu lugar um traço psicológico que o discurso historiográfico perpetuou – o seu perfil melancólico. «El gran duque», como é referido na peça, entra pela primeira vez em cena, visivelmente consternado, a passear no jardim com o seu criado, o gracioso Bitonto, dizendo: «Para aliviar mi cuidado/no es el jardín bastante» (vv. 1629-1630); mais à frente admite «Entre mil congojas vivo» (v. 1666) e, ainda na mesma cena, responde «No pretendáis aliviarme/porque mi pena me mata» (vv. 1692-1693). Quando sobe ao palco pela segunda vez, a tristeza do duque agudiza-se, o que suscita as perguntas do criado Bitonto: «Dime la causa, señor/de tanta melancolia» (vv. 2639-2640); «¿Qué te falta, gran señor?/Dime, ¿qué te da cuidado?/¿Cómo vives anegado/nel

golfo dese rigor?/Efecto es de melancolía/esta triste imaginación/que prohíbe al corazón/todo el contento y alegría» (vv. 2675-2682).

Se houve personagem que beneficiou com o tratamento dramático desta matéria histórica foi Dona Luísa de Gusmão. Tanto Manuel Araújo de Castro como Manuel de Almeida Pinto conferem à futura rainha portuguesa um papel fulcral na decisão que o seu marido acabará por tomar. Perante a dúvida, o duque recorre sempre aos conselhos da duquesa, que não apenas o induz a desobedecer ao rei por se recusar a participar na campanha contra a revolta catalã, como o incita claramente a aceitar a coroa portuguesa. Trata-se de um caso curioso este em que ambos os autores divergem do relato anónimo, onde nem sequer se menciona Dona Luísa. O facto de a historiografia aceitar como credível e verosímil o retrato da rainha apresentado nas comédias é revelador do valor documental destes textos e da sua relevância na construção da memória histórica desta personagem.

O rei Felipe IV e o conde-duque de Olivares, a infanta Margarida de Sabóia e o secretário Miguel de Vasconcelos são caracterizados de modo muito semelhante nas duas comédias. A perda do estatuto autónómico do reino português no seio da Monarquia Espanhola, a pesada política fiscal e a convocatória dos fidalgos para a guerra da Catalunha são congeminações em Madrid pelo rei Felipe, incitado por Olivares. Em Lisboa, o secretário Vasconcelos apressa-se a fazer cumprir as directivas régias, apesar das recomendações cautelosas da Infanta que teme a reacção do povo português.

Atendendo, ainda, às personagens representadas em cada uma das obras, verifica-se uma maior disparidade entre as duas comédias no tocante à composição do grupo de conjurados. Se a memória popular consagrou o número de quarenta conjurados, em grande medida pelo simbolismo desta cifra, é sabido que foram bem mais os participantes na revolta do 1º de Dezembro de 1640 (desde logo, contam-se setenta e um na *Relação* anónima de 1641). Mas os seus

nomes, bem como o grau do seu envolvimento na Restauração, foram – e são ainda – controversos, e assim o espelham as comédias.

Apenas duas destas figuras históricas surgem como personagem nas duas peças: Gastão Coutinho e Pedro de Mendonça Furtado. Ambos são mencionados no relato anónimo como participantes do movimento restaurador, mas se Pedro de Mendonça foi protagonista indubitável do golpe desde a primeira hora, Gastão Coutinho é referido uma única vez ao longo de toda a *Relação*. Coutinho não é incluído naquele núcleo mais restrito que participou no golpe de estado desde o princípio da sua congeminação, tendo surgido apenas no dia 1 de Dezembro entre tantos outros convocados de última hora. Se Manuel Araújo de Castro, em concordância com o relato anónimo, só o fará subir ao palco nessa ocasião, Manuel de Almeida Pinto mostra-o participante ao longo de todo o processo. Talvez se possa explicar a escolha comum aos dois dramaturgos nortenhos de inserir Gastão Coutinho no elenco de personagens, em detrimento de outros conjurados, pelo cargo de membro do Conselho de Guerra e 1º governador de Armas de Entre Douro e Minho que Coutinho desempenhou no reinado de D. João IV.

Em *La mayor hazaña de Portugal* aparecem, ainda, Francisco de Melo (3º Marquês de Ferreira), Afonso de Portugal (5º Conde de Vimioso), António de Almada, Miguel de Almeida (4º Conde de Abrantes), António Telo e João Pinto Ribeiro. De entre os protagonistas da revolta lusa, apenas António de Mascarenhas não figura na comédia de Manuel Araújo de Castro.

Contrariamente a Manuel Araújo de Castro, Manuel de Almeida Pinto só apresenta um dos principais agentes da sublevação portuguesa: Pedro de Mendonça. Para além dele e de Gastão Coutinho, sobem ao palco em *La feliz restauración de Portugal* o 3º conde de Penaguião, João Rodrigues de Sá e Meneses, e Hernán Teles de Meneses. De acordo com o

relato de 1641, o conde de Penaguião, tal como Gastão Coutinho, só tomaram parte na acção no dia 1 de Dezembro. Já Hernán Teles de Meneses, personagem significativamente activa na comédia de Almeida Pinto, nem sequer consta da lista de conjurados apensa à *Relação*.

Pode-se concluir que através da encenação de um mesmo episódio da história nacional coeva, apesar das divergências formais e estilísticas que ao longo deste estudo foram assinaladas, em *La mayor hazaña de Portugal* como em *La feliz Restauración de Portugal* o teatro toma parte activa na consagração da autonomia portuguesa, difundindo-a e legitimando-a. Publicadas no rescaldo da restauração da independência portuguesa, as comédias de Manuel Araújo de Castro e Manuel de Almeida Pinto espelham bem o poder mobilizador do teatro enquanto meio de comunicação de massas no século XVII. Produtos de um contexto sócio-cultural conturbado, estas comédias são documentos de inegável valor para o conhecimento da nossa história política e social, e das mentalidades. Mas, acima de tudo, as peças de Manuel Araújo de Castro e de Manuel de Almeida Pinto testemunham a existência de uma expressão da identidade nacional no teatro português seiscentista que a vigência de modelos estéticos estrangeiros não logrou silenciar.

Referências bibliográficas

[ANÓNIMO]. *Relação de tudo o que se passou na felice aclamação do mui alto e mui poderoso rei D. João o IV*, Lisboa, à custa de Lourenço de Anveres, s. d.

<<http://www.uc.pt/uid/celga/recursosonline/cecpc/textosempdf/03relacaodetudooquepassou>>, (ed. de Evelina Verdelho) [Fevereiro 2015]

BRAGA, Teófilo. 1870. *História do Teatro Português*, Porto, Imprensa Portuguesa.

CASTRO, Manuel Araújo de. 1645. *La mayor hazaña de Portugal*, Lisboa, por António Alvares.

<<http://cet-e-seiscentos.com>>, [base de datos textual] Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital [Fevereiro 2015].

ESPÍRITO SANTO, Gabriel. 2009. *A Grande Estratégia de Portugal na Restauração (1640-1668)*, Lisboa, Caleidoscópio.

MACHADO, Diogo Barbosa. 1752. *Biblioteca Lusitana, histórica, crítica e cronológica*, vol. III, Lisboa, of. de Inácio Rodrigues.

PINTO, Manuel de Almeida. 1649. *La feliz restauración de Portugal y muerte del secretario Miguel de Vasconcelos*, Lisboa, por Paulo Craesbeck. <<http://cet-e-seiscentos.com/>> [base de datos textual] Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital, [Fevereiro 2015].

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier (ed.). *La verdad escurecida. El hermano fengido*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012. (As obras de António de Almeida também estão disponíveis em <<http://cet-e-seiscentos.com/>> [base de datos textual] Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Século XVII – uma biblioteca digital).

VALLADARES, Rafael. 2002. *Teatro en la Guerra. Imágenes de Príncipes y Restauración de Portugal*, Badajoz, Diputación de Badajoz.



Imprimé en France pour les éditions
Le Manuscrit ● Manuscrit.com
novembre 2016

