

Patricia da Silva Cardoso

## **INÊS DE CASTRO OU A MORTA LUMINOSA**

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de Literatura Portuguesa  
Orientador: Prof. Dr. Haqira Osakabe

Campinas  
Instituto de Estudos da Linguagem  
2002

**UNICAMP**  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE 3c  
Nº CHAMADAT/UNICAMP  
C179i  
V \_\_\_\_\_ EX \_\_\_\_\_  
TOMBO BCI 49561  
PROC 16-837102  
C \_\_\_\_\_ DX \_\_\_\_\_  
PREÇO R\$ 11,00  
DATA 13/06/02  
Nº CPD \_\_\_\_\_

CM00169097-1

BIB ID 246417

## FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

C179i Cardoso, Patrícia da Silva  
Inês de Castro ou a morta luminosa / Patrícia da Silva Cardoso. - -  
Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Haqira Osakabe  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Estudos da Linguagem.

1. Castro, Inês de, m.1355 - Crítica e interpretação. 2. Literatura  
portuguesa - História e crítica. I. Osakabe, Haqira. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

*A João José e Beatriz, que me puseram no caminho de Inês.  
A Eunice, que junto comigo foi ao seu encontro.*

Este exemplar é a redação final da tese  
defendida por Patrícia da Silva

Cardoso

e aprovada pela Comissão Julgadora em  
27/05/2002.



## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos colegas da Universidade Federal do Paraná que, tendo permitido meu afastamento das atividades docentes, contribuíram decisivamente para o término deste trabalho. Ao professor Haqira Osakabe, que, com sua maestria na orientação, deu-me segurança e tranquilidade para prosseguir. Aos professores Eric e Josiane, membros da banca de qualificação, por sua leitura atenta e pela discussão do texto.

Como o apoio afetivo também é fundamental, agradeço aos meus pais, Eunice e Cordovil, e à minha irmã, Célia Regina, cuja atenção traduziu-se em poema. Às minhas filhas, Lívia e Carmem, pela paciência que tiveram comigo nos meus longos momentos de ansiedade, característicos de quem está na situação de escrever uma tese.

Finalmente, agradeço ao Luís, meu marido, por unir o apoio afetivo à disposição para discutir comigo os aspectos obscuros da *morta luminosa*.



## RESUMO

Este trabalho faz uma leitura do episódio histórico protagonizado por Inês de Castro, D. Afonso IV, rei de Portugal, e seu filho, D. Pedro. A partir de oito versões literárias sobre esse episódio, é analisada e discutida a permanência do tema inesiano no imaginário português, sendo o problema da irreversibilidade das ações humanas o fio condutor da leitura. A escolha desse fio condutor deve-se ao cruzamento do interesse individual com o interesse coletivo, a força que está por trás da morte de Inês de Castro. Quando morre a amante do então infante D. Pedro, ele se vê obrigado a reagir. Mais do que vingança, sua reação revela-se uma tentativa de reverter o assassinato de Inês. Dessa reação, focalizada das mais diferentes maneiras pelas versões literárias, resultará uma imagem de soberano diferente.

As diferenças na compreensão do sentido da reação de Pedro apresentadas pelas versões literárias são importantes para que se pensem algumas questões relativas à identidade cultural portuguesa, em cuja constituição a figura do bom governante tem papel de destaque, uma vez que ela se estrutura em torno da disposição daquele que ocupar o cargo para a defesa da autonomia nacional. Para tanto, um peso considerável é dado à necessidade de ação.

Adotando a perspectiva da irreversibilidade, é possível perceber o amplo alcance do tema, que extrapola o âmbito do amor infeliz, em que costuma ser enquadrado quando se procura o motivo para seu sucesso entre o público.

## **ABSTRACT**

This work offers a reading of the historical episode involving Inês de Castro, D. Afonso IV, Portugal's king, and his son, D. Pedro. Taking into account eight literary versions for this episode, I analyse and discuss the permanence of Inês de Castro as a fictional theme in portuguese literature. The problem of the irreversibility of human actions links all eight versions. The reason why such link was chosen is related to the crossing of individual and collective interests, the force that determined Inês de Castro's death. When she dies, Pedro, her lover, is forced to react. This reaction must be understood as an attempt to revert Inês's murder, more than a revenge. Each literary version focuses on a different aspect of Pedro's reaction; the result is a multiplicity of images of Pedro as a king.

All these different approaches reveal a new interest in an episode which popularity is always associated with the unhappy ending of this love history. In fact, there is an identity interest promoting the success. Since portuguese people are very concerned about their self-government it is of great importance to them that their leaders know how to act to assure the independency. In such a context Pedro is taken as a kind of a parameter.

# ÍNDICE

<b>APRESENTAÇÃO</b>	1
I	3
II	6
III	12
<b>CAPÍTULO I. SENDO ESTA A ORIGEM, QUAL O DESTINO?</b>	23
HISTÓRIAS E LITERATURA: PROBLEMAS	25
I	25
II	31
NO PRINCÍPIO ERA O MITO	39
I	39
II	44
III	49
IV	59
V	82
<b>CAPÍTULO II. O INÍCIO</b>	93
O QUE FAZER COM ESTE MONUMENTO AO AMOR? OU: PRA ONDE VAI O AMOR QUANDO ELE NÃO ACABA?	95
I	95
II	99
III	107
GARCIA DE RESENDE: QUANDO O QUE ERA HISTÓRIA VIRA FICÇÃO	115
HENRIQUE DA MOTA E A SEGUNDA VISÃO DE INÊS	135
<b>CAPÍTULO III. O AMADURECIMENTO</b>	159
A <i>CASTRO</i> , DE ANTÓNIO FERREIRA: O QUE (SÓ) O AMOR CONSTRÓI (E) A POLÍTICA DESTRÓI	161
I	161
II	167
III	172
IV	178
V	182
CAMÕES E A INÊS TOTAL	231
I	231
II	234
III	240

<b>CAPÍTULO IV. A PARÓDIA</b>	259
<i>A TRAGÉDIA COR SANGUE DE BOI</i> DE EÇA DE QUEIRÓS E OLAVO BILAC	261
I	261
II	265
III	268
IV	281
V	286
VI	290
<b>CAPÍTULO V. A PERMANÊNCIA</b>	293
<i>PORTUGAL É UMA PROVÍNCIA APENAS. O MEU REINO É O REINO DA SAUDADE.</i>	
O DESTINO DA PÁTRIA REFLETIDO EM <i>PEDRO O CRU</i> , DE ANTÓNIO PATRÍCIO	
I	295
II	301
III	315
O <i>TEOREMA</i> DE HERBERTO HELDER	319
I	319
II	327
AS <i>ADIVINHAS</i> DE AGUSTINA	333
I	333
II	335
III	355
IV	361
V	368
VI	375
<b>CONCLUSÃO</b>	379
I	381
II	387
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	391
<b>ANEXO ICONOGRÁFICO</b>	407

*Quaque patet domitis Romana potentia terris,  
Ore legar populi, perque omnia saecula fama,  
Si quid habent veri vatum praesagia, vivam.*  
Ovidio.

# APRESENTAÇÃO

Inês de Castro é uma personagem com a qual a princípio é difícil estabelecer pontos de contato. Os detalhes da história em que esteve envolvida nos escapam, mal sendo possível distinguir neles os fatos das ficções que se foram acumulando em torno de sua morte. Distantes do seu tempo e do espaço em que se moveu, é com um misto de estranhamento e indiferença que lembramos dessa galega que não fez parte da nossa história e que nada tem a nos dizer. Curiosamente, no entanto, essa ausência se faz presença em pelo menos uma situação específica: diante do irreversível, não há como escapar dela. O “agora é tarde, Inês é morta” serve, como todos sabemos, de alerta e arremate para questões em que se sente que a demora em tomar uma atitude traz conseqüências adversas e possivelmente irremediáveis. É, então, talvez um pouco à nossa revelia que Inês ganha importância, já que sua presença é fruto de uma evocação quase inconsciente – como de fato são todas aquelas ligadas às chamadas tradições culturais.

Repetido exaustiva e mecanicamente, o bordão inesiano pode ser comparado à herança que durante gerações permanece na família, sem que se possa precisar sua origem e sua serventia mas, ao mesmo tempo, sem que se consiga livrar-se dela por completo. Pode igualmente ser tomado como um perfeito índice da popularidade alcançada não apenas por Inês de Castro mas por todo o episódio histórico do qual ela foi pivô. Perdendo-se de vista os detalhes supostamente verídicos de tal episódio, esse bordão acabou por fixar um de seus aspectos que exerce grande atração no público – no qual se inclui uma boa parcela de gente estranha ao universo lusófono – das suas inúmeras versões ao longo destes séculos.

No entanto, talvez se possa fazer uma distinção nesse público que muito tem a ver com o caráter hereditário mencionado acima. Tanto a bibliografia em torno do episódio, publicada por Adrien Roig, quanto o livro de Maria Leonor Machado de Sousa sobre sua propagação na Europa como assunto literário indicam o sucesso do tema inesiano, independente da coincidência de experiências culturais. Parece mesmo que o carro-chefe, a atração principal do episódio, responsável por sua universalidade, deve ser identificado menos com a irreversibilidade veiculada pelo bordão nosso velho conhecido do que por ser esse episódio facilmente convertido em uma história de amor infeliz que é, afinal, um ingrediente com excelente valor de troca em diferentes mercados culturais. Basta lembrar o agora clássico texto de Denis de Rougemont que de saída registra esse sucesso garantido

O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado que a *paixão* de amor. E *paixão* significa sofrimento. Eis o fato fundamental.<sup>1</sup>

À primeira vista, a afirmação pode servir de síntese explicativa para o alcance popular e universal do episódio português. Afinal de contas, não haveria tragédia maior do que um amor interrompido de forma tão brutal, com ingredientes como o pai que trai o filho, invadindo sua casa para decretar a sentença de morte da mulher com quem vive esse filho. Ou, ainda mais grandiloqüentemente trágico, o coroamento do cadáver dessa mulher, numa clara tentativa do amante de mudar o desfecho da história.

Sem dúvida reforçaria a afirmação de Rougemont a informação de que o ponto alto dessa tragédia – que corresponde exatamente à coroação do cadáver de Inês – é, na verdade, uma elaboração ficcional com força suficiente para vigorar, durante muito tempo,

---

<sup>1</sup> ROUGEMONT, Denis de. *O Amor e o Ocidente*. p. 17.



como fato verídico. O que indicaria a insuficiência do relato de uma ligação amorosa tragicamente interrompida. Para o público ocidental seria necessário aumentar as proporções dessa tragédia, *complementá-la* com detalhes que sublinhassem a tensa relação entre amor e morte. A simples menção de elementos ficcionais – como esse, da coroação – encontra enorme receptividade junto ao público, que não questiona sua veracidade, o que contribui para transformá-los no próprio episódio. Autônomas em relação aos registros históricos devido a esse sucesso, as versões literárias chegam mesmo a precedê-lo quando o assunto é o amor infeliz de Pedro e Inês. A autonomia é representativa do apelo do trágico, que não recua nem mesmo quando o público se vê diante da revelação dos interesses políticos determinantes do assassinato de Inês ou do envolvimento de Pedro com outra mulher depois de sua morte. O mesmo Rougemont justifica essa capacidade do público através da

Vontade de que o romance prossiga ou se reanime. Suprimida essa vontade, toda a verossimilhança cai por terra, como acontece na história científica. (...) Suponham, ao contrário, essa vontade pura, e deixará de haver inverossimilhança possível, como acontece na fábula. Entre esses dois extremos haverá tantos níveis de verossimilhança como de temas. Em outras palavras: a verossimilhança de uma determinada obra romanesca depende da natureza das paixões que ela pretende despertar<sup>2</sup>.

Obviamente não quer isto dizer que fora do contexto lusófono não possa haver quem se sinta atraído pelo episódio por outros motivos, distintos do tema do amor infeliz. O que importa é apontar no episódio essa temática da irreversibilidade como uma constante de grande relevância, pelo menos em dois contextos lusófonos como são Brasil e Portugal.

A infelicidade, em termos “romanescos”, pode ser a marca dos amores de Pedro e Inês. Mas não é a única. Também não é difícil inscrever a irreversibilidade no contexto do

---

<sup>2</sup> Op. cit. p. 31.

trágico, mas a maneira como ela aparecerá em muitas obras literárias portuguesas sugere que seu aproveitamento deve-se tanto a um interesse de cunho universal quanto a uma preocupação localizada na coletividade em meio a qual se desenrolou a história.

Partindo-se dessa distinção superficial de públicos é possível identificar na história de Inês pelo menos dois lados, que por vezes apresentam-se de modo a se distinguirem completamente e por outras interpenetram-se de tal maneira que se torna difícil perceber suas particularidades, responsáveis pelas mudanças na compreensão do sentido do episódio. O primeiro deles, de cunho amoroso, presente em todas as versões literárias que privilegiam os aspectos líricos do episódio e têm em Inês seu ponto de apoio, aflora em larga medida graças às referências das crônicas ao amor que ligava os dois amantes. O outro aspecto pode ser entrevisto nas versões que se desenvolvem em torno de Pedro e de suas atitudes depois da morte de Inês, vinculando-se ao tema da irreversibilidade. Amplia-se assim o alcance do episódio, no que diz respeito aos sentidos que ele possa assumir, de acordo não apenas com o público mas também com os elementos a serem privilegiados em cada versão.

## II

Restringindo a construção desses sentidos à coletividade lusófona, é natural que se pergunte se haveria outro elemento, além do amor que moveu Pedro – e comove os que entram em contato com sua história –, significativo a ponto de praticamente forçar a constante retomada do tema. Esta história tão cheia de pontos altos tem um deles na vingança de Pedro e o outro na construção dos túmulos em Alcobaça. Ambos podem ser tomados como demonstrações de amor do rei. Talvez não seja apenas sua entrega ao culto

do amor, mas a forma que assume esse culto, o elemento responsável por essa particularização. Se assim for, as atitudes do rei revelariam não um comportamento excêntrico mas paradigmático para a coletividade diretamente envolvida nas conseqüências de seus atos. Mas o que nesse comportamento serviria como paradigma?

O amor cultuado por Pedro reforça a importância da experiência temporal – o que equivale a dizer que ele não restringe sua relação com Inês à esfera do ideal – e a maneira encontrada por ele para proceder a esse reforço é a ação. Pedro não se resigna a esperar pelo momento de encontrar Inês em um plano espiritual, tomando para si a tarefa de restabelecer o equilíbrio que ele sente perdido com sua morte. Ele *age*. E sua ação é tão intensa, tão marcante, que não dá margem a que se pense que em algum momento esse rei poderia *esperar* pela solução de seus problemas. O tempo da espera, o tempo em que, como infante, ele acreditava que nada de mal poderia acontecer a Inês, revelou-se, afinal, um engodo. Segundo a crônica, morta Constança, sua mulher legítima, Pedro teria sido instado por Afonso a definir, legitimar sua situação com Inês.

Ao tempo que ha Jfante D. Constança, molher do Jfante d. Pedro, faleçeo, ele ficou moço de trinta e tres annos, idade muj comueniente pera ajmda auer de casar. E posto que delRey e da Rainha, seu padre e madre, e dos princypaes homens de Purtuguall fose pera yso com justas rezões aconselhado, e asym por elRey seu padre, requerido e amoestado que casase, ou dysese se D. Jnes era sua molher, pera ser por yso homrada e tratada de todos como ela mereçya, em vyda delRey sempre denegou, que o casamento amtre eles era feito. Nem tam pouquo quis com houtra molher casar, pera que daua escusas e pejos que há soo sua vomtade e afeição sem mayz rezões fauorecyão. E ysto tudo era psoo pera nom deixar d. Jnes de Crasto, a que queria grande bem, e de que tinha os tres filhos e uma filha (...).<sup>3</sup>

A crônica registra a recusa como um capricho do infante, acrescentando a essa justificativa um outro dado

---

<sup>3</sup> TAROUCA, Carlos da Silva (ed.). *Crônica dos sete primeiros reis de Portugal*. Lisboa: Casa Cadaval, 1953. p. 365.

E ho pejo principall que se diz que tinha pera há não declarar por molher, era por ela nom ser filha legitima de D. Pedro de Crasto, mas de huma sua mamceba (...).

Qualquer que tenha sido o motivo da sua recusa, é possível depreender, das palavras da crônica, que o infante achava-se seguro de si o suficiente para não temer pelo destino de Inês. Não se resolvendo Pedro a casar, temendo Afonso e seus conselheiros que a presença de Inês no reino pudesse representar um risco à vida de D. Fernando, herdeiro legítimo de Pedro, é aconselhado a este que, para a segurança de Inês, ela saia de Portugal. Mas Pedro, firme em sua segurança, recusa-se a seguir o conselho

Ele dicto Jfante, vemdo que tudo erão ameaças e terores que se não auião asym d executar, (...) numqua quis a jso hoberdecir.<sup>4</sup>

Sua recusa em fazê-lo, precipitou os acontecimentos que culminaram na tragédia. Considerando-se esse registro, Pedro figura, por sua negligência, como co-responsável no assassinato de Inês. Dessa forma, o conhecido *agora é tarde* tem como primeiro destinatário o próprio Pedro que, morta Inês, tudo fará para anular a verdade contida no que depois constituirá o ditado. A ponto de, com suas atitudes, esforçar-se por substituir como seu mote esse ditado por outro, pautando-o em uma inversão: *quem espera nunca alcança*.

O Jfante D. Pedro pela morte da dita D. Ines de Crasto, e por saber que por seu respeito somente, e sem [culpa] alguma dela, há matarão, foi com rezão tão anojado, e posto em tanta tristeza, que como danado amdaua pera perder ho syso e a uida, sem algum remedyo nem conforto. E porem, per alguma vingança e satisfação sua, ajmda que fose per meos tam contrairos a ele, buscou e procurou loguo todalas cousas em que pudese deseruir a elRey, seu padre, e destrohir seu Reino, e dar mortall castigo aos matadores dela, se pudese.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Op. cit. p. 366.

<sup>5</sup> Op. cit. p. 368.

Levado pelo remorso, o infante muda de atitude e dá início a sua vingança, que só terá fim com a construção dos túmulos, nos quais a condição de Inês ficará inequivocamente estampada. Com um acréscimo significativo, já que os túmulos não estampam apenas o casamento – que Pedro tanto se recusou a assumir – mas a escolha dessa mulher para figurar junto dele como rainha. Já na condição de rei, Pedro pautará seu governo, voltado para a execução da justiça, na necessidade de ação, estabelecendo-se como um juiz incansável, sempre pronto a resolver rapidamente todo tipo de questão.

Amava muito de fazer justiça com direito. E assim como quem faz correição andava pelo reino; e visitada uma parte não se esquecia de outra, em guisa que poucas vezes acabava um mês em cada lugar, de estada. Foi muito mantenedor de suas leis e grande executor das sentenças julgadas; e trabalhava-se quanto podia de as gentes não serem gastadas por azo de demandas e prolongados pleitos. E se a Escritura afirma que por o rei não fazer justiça vêm as tempestades e tribulações sobre o povo, não se pode assim dizer deste, cá não achamos enquanto reinou que a nenhum perdoasse morte de alguma pessoa nem que a merecesse por outra guisa, nem lha mudasse em tal pena por que pudesse escapar a vida<sup>6</sup>.

Esta é a síntese da imagem de Pedro fixada pela crônica, que foi buscar na opinião corrente entre seus súditos – pelo menos é assim que o registra – seu traço mais característico como governante. Depois de muitas referências à popularidade de Pedro, Fernão Lopes termina assim seu relato

E diziam as gentes que tais dez anos nunca houvera em Portugal como estes que reinara el-rei Dom Pedro<sup>7</sup>.

Essa popularidade é também referida pela Crônica Geral de Espanha

E dizem os portuguezes que nuqua tais anos forã em portugual como estes des que el rey [Dom Pedro] Reynou e aqui se pode notar que mais val bem Reger que conquistar<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> LOPES, Fernão. *Crônica de D. Pedro*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977. p. 46.

<sup>7</sup> Op. cit. p. 168

<sup>8</sup> BASTO, A. de Magalhães. (ed.). *Crônica de Cinco Reis de Portugal*. Porto: Livraria Civilização, 1945. Vol. I. p. 321.

A observação de que a popularidade se deve a um governo voltado para assuntos internos mais do que para a expansão do território é sugestiva da relação próxima entre o rei e seu povo. Pedro agirá no sentido de garantir a administração da justiça. Uma justiça que, como lembra Fernão Lopes, não está a serviço do interesse divino mas da resolução dos problemas humanos, especificamente os que afligiam a coletividade que ele comandava.

Essa dedicação extremada na aplicação da justiça pode ser vista não apenas como a marca do governo de Pedro mas também do apelo que a imagem derivada dessa marca acaba tendo junto à coletividade portuguesa: este é o rei que vive para seu povo, uma espécie de exemplar perfeito do modelo monárquico que faz do monarca a cabeça e dos súditos o corpo do Estado, de forma a transformar em interdependência o que comumente é experimentado como uma relação de submissão. De acordo com o registro de Fernão Lopes, a dedicação de Pedro chegava ao ponto de ele não apenas se envolver diretamente no julgamento e aplicação das penas mas também preocupar-se com a agilização dos processos, para que os súditos não precisassem esperar demais pelo cumprimento da justiça.

No que diz respeito à historiografia moderna, essa agilização do sistema judiciário promovida por Pedro continua a ser registrada como uma marca. Com a diferença de que o tempo de agora é outro, sendo também outro o modo como tendemos a compreender o ideal de aplicação da justiça. Assim, é de forma bastante irônica que se dá o comentário de Armindo de Sousa ao epíteto de *Justiceiro* pelo qual o rei ficou conhecido. Se em Fernão Lopes a justiça era qualidade apenas,

os historiadores modernos têm visto D. Pedro I com outros olhos e outros critérios. Um homem agressivo. De uma agressividade constitucional, patológica. A qual foi canalizada e cumprida nessa função prioritária dos reis: exercer a justiça. (...) E fê-lo com sádico prazer. Comendo enquanto justificava ou enquanto os carrascos aplicavam tormentos. Só um neurótico<sup>9</sup>.

Mudam-se os tempos, o que é que se há de querer, por força hão de mudar-se as vontades. E por isso mesmo, quando falamos desse tempo de vontades tão diversas das nossas, devemos estar atentos para não julgar com a nossa justiça o que compete a outra.

Chamaram-lhe *o Cru*, ou cruel – e foi. Mas foi-o castigando crimes, os mais variados, nas mais variadas pessoas, “democraticamente”. Por conseguinte, chamaram-lhe ainda *o Justiceiro* – e realmente o foi também. Não *o Justo*, mas *o Justiceiro*, o corregedor-mor, o executor. (...) Um látego útil nessa época em que o motivo da ordem assentava no medo. Por isso especialmente o povo o amou (...) <sup>10</sup>.

Diante do fato de que esse povo elege Pedro como o melhor rei, o mesmo Armindo de Sousa se verá “forçado” a acrescentar a essas suas considerações

É um dito que merece reflexão: o povo preferia um rei sádico e cego na aplicação uniforme da lei, suportando-lhe excessos pontuais, a um outro qualquer contemporizador e parcial. (...) E então as ressonâncias conotativas adstritas aos vocábulos “sádico” e “neurótico”, em vez de revelarem a imagem “com-sentida” do monarca – essa que importa à história fixar – provavelmente não fazem senão deturpá-la. Por outras palavras, a psicologia histórica que ajuda o historiador não é prioritariamente a individual, mas a social, colectiva. (...) Ora, parece que, na óptica dos contemporâneos e das gerações subseqüentes, a crueza de D. Pedro I foi o modo exacto de ser rei nesse tempo concreto, pouco importando humaníssimos discursos nossos contrários a esse sentir – que fazer história não é pregar moralismos intemporais nem sentenciar sobre mortos<sup>11</sup>.

A ironia que permeia estes trechos sugere o quão difícil é para nós olharmos com o mínimo de tranqüilidade – já que falar em isenção é pensar no impossível – para realidades diferentes daquela em que estamos mergulhados. Ao mesmo tempo, fica dessa aceitação

---

<sup>9</sup> SOUSA, Armindo de. Protagonismos. D. Pedro I. In: MATTOSO, José (coord.). *História de Portugal*. Vol. II. A monarquia feudal. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. p. 488.

<sup>10</sup> Op. cit. p. 488.

<sup>11</sup> Op.cit. p. 488.

arrevesada de Sousa do sucesso de Pedro como governante a imagem de que a mudança é grande mas não é total. Hoje, como naquele tempo, ainda o medo reina como motivo da ordem. Talvez seja esse, aliás, o motivo para que a imagem de Pedro – o morto sobre quem, como tal, não se deve sentenciar – não tenha desaparecido completamente, já que sua forma “democrática” – nas palavras de Sousa – de fazer justiça continua a ser artigo tão raro como era há 644 anos atrás.

Importa ainda notar, entre as considerações de Sousa, sua referência ao fato de a imagem de *Justiceiro* construída para o rei estar baseada num empenho coletivo, o que reforça o que eu havia dito a partir já do que está registrado nas crônicas. Se o rei é em parte o que o povo faz dele, pode-se supor que as escolhas do povo baseiem-se em carências, em necessidades. Daí fixarem-se determinadas características dos governantes, de forma a suprir essas necessidades.

### III

Seguindo o que há pouco foi dito aqui, a justiça é um dado, um instrumento para que se estampe a marca de Pedro, que não é outra senão a união com seu povo. A partir dessa marca é possível pensar na existência de um traço cultural português – fruto provável de um esforço intenso e contínuo de construir e preservar uma auto-imagem identitária – que vem acompanhando essa coletividade há um considerável número de séculos, como a reforçar a necessidade de preservação da autonomia em relação a forças externas, entre elas a da vizinha Castela. A figura do rei, do bom rei, parece ter estado sempre condicionada por essa capacidade de governar para o povo, talvez como um índice inconsciente de que um governo desse tipo assegurasse a manutenção da autonomia, que acabou por se converter no



maior interesse desse povo. Governar para o povo, em seu interesse, significava também exortá-lo à ação quando a defesa do reino o exigisse, promover a união de todos, explicitando que sem ela a autonomia correria riscos. Ação, outro termo freqüente quando se fala no reinado de Pedro. Cedo seu povo aprendeu que sem ela não se conseguia nada. Aprendeu também que, agindo-se sozinho, é mais difícil conseguir bons resultados.

O fato é que antes de Pedro houve Afonso Henriques. Na *Crónica de cinco reis de Portugal* há o registro de uma passagem suficientemente ilustrativa desse aprendizado coletivo

A batalha foi feita & foi o principe Dom Afonso henriquez arrãcado do campo e muito mal treito & hindo elle hua legoa de Guimaraes encontrou com Dom Egas Monis que o vinha ajudar & guardar na fazenda & quando o vio disselhe que he isso Sñor como vindes vos asj venho mui mal treito que me arrancou meu padrao do campo & minha Madre ahi estaua na az com elle. Disse então Egas Monis não fizestes bem nem siso que a batalha fizestes sem mim mas tornai e eu conusco & prenderemos vosso padrao & vossa Madre (...) recolhej a uos vossa gente que vem fugindo & tornaremos a batalha & uos vereis que assi sera, & então se tornaraõ a batalha e veceraõ<sup>12</sup>.

Pelo trecho acima é possível interpretar a vitória em São Mamede como resultado de uma ação conjunta. Afonso Henriques fracassa em sua primeira tentativa de enfrentar sua mãe e o conde de Trava porque acredita que se basta. Tem seu grupo desbaratado e sai fugindo, ficando clara na narrativa sua incapacidade de liderar sozinho o grupo. Mas há alguém, mais velho, de maior experiência, que vem *ajudá-lo*. Egas Moniz é apresentado pelo trecho não como aquele que submeterá a vontade de Afonso a sua própria vontade mas como quem está disposto e disponível para a luta, que apresenta o motivo da derrota, que não é outro senão o fato de a investida ter sido solitária: *tornai e eu convosco e*

---

<sup>12</sup> Op. cit. p. 55.

*prenderemos vosso padrasto. Ele não diz deixe que eu vou resolver o que você deixou por fazer. Ele exorta Afonso a voltar, acompanhado.*

Que nada disso tenha acontecido, ou que tenha acontecido de outra maneira, o que fica é essa imagem da colaboração, tão reconfortante quando nos vemos perdidos como esse menino Afonso que, nesse momento, queria mais do que podia. Enfim, um relato paradigmático da necessidade das ações conjuntas num momento histórico em que a idéia de autonomia – e mais ainda a de identidade – é consideravelmente fluida<sup>13</sup>.

Outro registro do desejo de autonomia para a construção da identidade é dado por uma narrativa que tem o mesmo Afonso Henriques como protagonista, igualmente presente na *Crónica de cinco reis*. Trata-se do episódio que a literatura celebrizou como do bispo negro, em que Afonso Henriques não se resigna a aceitar a excomunhão determinada pelo Papa, enfrentando o bispo e o cardeal encarregados de aplicar a pena. A crônica cria um contraste significativo entre a postura do rei e a dos dois emissários, de tal forma que fique claro para o leitor, sem que muito precise ser dito, o caráter insubmisso de Afonso não à fé cristã mas a qualquer instituição que se ache no direito de impor sua vontade em um campo que não lhe dizia respeito. A justificativa de Roma para a excomunhão era a de que o rei se recusara a soltar sua mãe, depois de tê-la vencido. Afonso Henriques argumenta dizendo que ele sabe melhor que o Papa qual o motivo para a manutenção de Tareja no cárcere. Diante de sua recusa, o bispo de Coimbra cumpre a determinação papal e foge, *de noite*, detalhe que reforça a orientação da narrativa no sentido de fazer de Afonso Henriques o herói incontestável desse episódio, uma vez que a atitude do bispo indica sua covardia em

---

<sup>13</sup> O que está sendo explorado aqui é o caráter arquetípico dessas narrativas que, apoiando-se em determinados elementos históricos, moldam-nos para que sirvam à construção da auto-imagem coletiva. Mais adiante abordarei detidamente essa questão. Ver ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992. p. 41.

enfrentar a situação, ao contrário de Afonso, que não teme desafiar as decisões de Roma. O próximo emissário tem com o rei um diálogo primoroso. A começar pela pergunta de Afonso Henriques:

Pois Cardeal a que viestes a esta terra ou que riquezas me trazeis de Roma pa estas hostes que tam ameude faco de dia & de noite contra os mouros Dom Cardeal amigo se uos porventura me trazeis allgo que me deis daimo & se naõ no trazeis nem nenhuã cousa tornadeuos a vossa via.

Neste início de conversa já é possível pensar em interpretar a coragem de Afonso Henriques de enfrentar o poder papal como estando apoiada nesse importante papel do rei na contenção dos mouros. A narrativa faz Afonso Henriques inverter as posições, já que ele indica ao cardeal o débito em que se encontra Roma por esses serviços prestados à fé. Mas o emissário ignora a inversão e insiste ao responder:

Eu saõ vindo da parte do padre St<sup>o</sup> pa uos ensinar a fee a Jesu xpõ.

Diante da audácia do cardeal resta ao rei contra-argumentar de maneira a evidenciar seu ponto de vista:

Certamente assi auemos nos outros aqui Liuros em esta terra como vos aueis em roma, e porem bem sabemos como o filho de ds encarnou na Virgem Maria e della nação e isto per obra do spu sancto & per guisa morreo na cruz por saluar a geração humanal e como descendeo aos infernos e ao terceiro dia resurgio naõ mortal & que o pe. & o f<sup>o</sup> & o spu santo saõ tres pessoas e hu soo ds realmente repartidas em hua essencia e esta fee temos nos & cremos firmemente como vos em Roma & porem por agora naõ auemos mister de uos outra ensinança<sup>14</sup>.

A resposta do rei desmonta completamente o arremedo de argumento do emissário e reforça a idéia, já enunciada no início deste diálogo, de que a fé, bem como o conhecimento

---

<sup>14</sup> Op. cit. p. 75.

dos preceitos religiosos da cristandade, independe da atuação de Roma. Pelo que é dito aqui, Roma de fato mais atrapalha do que ajuda, já que não se preocupa em apoiar as causas mais importantes como o enfrentamento dos mouros, uma realidade particularmente problemática para os habitantes da península ibérica. Em suma, a ação de Afonso Henriques – cuja persistência a crônica faz questão de reforçar – garante ao reino relativa autonomia no que diz respeito à hegemonia exercida por Roma.

Voltando ao reinado de Pedro, também este rei manteve uma distância segura das influências clericais em assuntos laicos. Talvez um pouco mais que isso, já que, como lembra Armindo de Sousa, Pedro tendia a canalizar sua “democracia” para essa parcela dos súditos, amparado pela dúvida:

Súbditos os clérigos? Esse corpo da nação sempre pronto a apelar para autoridades “estrangeiras”, o papa e o seu direito. (...) Que súbditos eram esses? Quando um Estado, a Igreja, vive dentro de outro Estado, o civil, quem é súbdito de quem? Dom Pedro I há de ter experimentado estas dúvidas, estas perplexidades. Como o avô e o pai<sup>15</sup>.

Como indica Sousa, Pedro herda o comportamento em relação ao clero de seu pai e avô mas, se levarmos em conta o comportamento de Afonso Henriques, de acordo com o que está registrado na crônica, poderemos concluir que tenha sido o fundador do reino igualmente fundador dessa tradição. Fundação que é reforçada com a transferência da Batalha de São Mamede para a de Ourique como marco inicial do reino. A importância dessa transferência deve-se ao fato de, a partir do século XVI ter-se fortalecido a significação do aparecimento de Cristo a Afonso Henriques antes do combate com os mouros<sup>16</sup>. Segundo o que vai registrado na *Crónica d'El-Rei D. Afonso Henriques*, de

---

<sup>15</sup> Op. cit. p. 489.

<sup>16</sup> Sobre o aumento da importância da batalha de Ourique como mito de fundação do reino e sobre as conseqüentes transformações pelas quais passaram as narrativas em torno desse episódio ver BUESCU, Ana

Duarte Galvão, a garantia dada por Cristo a Afonso Henriques foi a de *sempre Portugall aver de seer conservado em rreyno*<sup>17</sup>. Esta promessa aponta para a preocupação coletiva com a autonomia e o índice de sua intensidade pode ser medido pelo fato de ser engendrado um discurso que possa oferecer uma garantia total de sucesso. A autonomia é tamanha que Afonso Henriques prescinde inclusive de um intermediário nesse diálogo com o Cristo. Ourique é, como construção de um desejo coletivo, o ápice a que pode chegar esse desejo.

O que faz lembrar o que diz a historiadora brasileira Jaqueline Hermann sobre uma possível especificidade cultural portuguesa, centrada exatamente na assunção da separação dos poderes eclesiástico e civil, bem como na compreensão da natureza sagrada do monarca, inerente a todo regime desse tipo:

(...) o caso português talvez seja um dos mais peculiares e curiosos quanto à engenharia que permitiu a construção de uma forma própria de sacralidade de seus monarcas, a começar pelo fundador do reino, milagrosa e diretamente auxiliado pelo próprio Filho de Deus na vitória contra os maiores inimigos do *Corpus Christi*. A forma como Afonso Henriques inaugurou a noção de perpetuidade dinástica, forjou o caráter sagrado da dignidade real através da luta contra os inimigos da cristandade parece ser indício precioso para a compreensão da especificidade da sacralidade da realeza portuguesa<sup>18</sup>.

O que confere à monarquia portuguesa o caráter de “caso” é o fato de a sacralidade, comum a todos os monarcas, ter sido reforçada pela luta de Afonso contra os mouros – é bom lembrar, uma ação que tem como beneficiária toda uma coletividade. Este diferencial fez com que o rei merecesse a visão do Cristo e sua promessa.

D. João I representou, portanto, o rei que consolidou a soberania do reino diante de Castela e iniciou, com êxito, o projeto de fundação de um império português no norte da África. O

---

Isabel. Vínculos da memória: Ourique e a fundação do reino. In: CENTENO, Yvette Kace (org.). *Portugal: mitos revisitados*. Lisboa: Salamandra, 1993. p. 9-50.

<sup>17</sup> Apud BUESCU, Ana Isabel. Op. cit. p.13.

<sup>18</sup> HERMANN, Jaqueline. *No reino do desejado. A construção do sebastianismo em Portugal. Séculos XVI e XVII*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. p. 149.

Messias de Lisboa não precisou ser ungido para ter sua ação real sacralizada pelo discurso de seus admiradores letrados. Nesse caso específico, o fato de Fernão Lopes ter, provavelmente, habitado tanto o mundo dos populares como a Corte faz de seu testemunho um depoimento ainda mais significativo e importante para a construção de imagens de uma realeza marcada pelo contato direto, e sem intermediários, com o divino<sup>19</sup>.

Esta situação mais do que privilegiada vivida por D. João explica-se pelo fato de ser este monarca o herdeiro de uma tradição coletiva, de bases populares, ou melhor, seu ponto de culminância, o que permite que ele assumira sua “missão” com boa dose de tranqüilidade.

Um outro aspecto que pode ser trazido para este contexto é o fato de que o próprio episódio do bispo negro, cujas fontes foram expurgadas da primeira edição da *Crónica de Duarte Galvão* com a justificativa de que falseavam a imagem santificada do rei fundador, acabou sendo recuperado desse esquecimento que lhe foi imposto por uma recriação assumidamente ficcional – ainda que idêntica em termos de conteúdo e de sentido às fontes “históricas” – de Alexandre Herculano. Ao recuperar justamente esse episódio, Herculano acaba por recompor uma unidade que corria o risco de se perder, que se baseava exatamente na idéia de uma fé e, depois de Ourique, de um pacto, que nada tinha a ver com instituições que a regulassem. O que aconteceu com Ourique foi que, ao longo do tempo, o que tinha nascido como demonstração da possibilidade de interlocução direta entre plano humano e plano divino foi-se contaminando de intermediações – pela simples transformação de Afonso Henriques no ser sobre-humano que não era o que as crônicas haviam criado – dando margem a que as tais forças externas chegassem perto de apoderar-se daquilo que servia de sustentação para as forças internas, coletivas.

O que torna esse movimento todo ainda mais interessante é a possibilidade, aventada por António José Saraiva, de que todos os relatos constantes das crônicas

---

<sup>19</sup> Op. cit. p. 154.

relacionados ao episódio do bispo negro têm uma origem tradicional, ou seja, são desde sempre narrativas construídas para garantir a transmissão de informações culturais que essa coletividade desejava preservar livres, na medida do possível, das constrações político-ideológicas que as pudessem distorcer. Só que, como sempre acontece no universo das tradições narrativas, a preservação depende da distorção.

O herói chamado pelo nome de Afonso Henriques é, na verdade, na leitura de Saraiva, vários personagens históricos. A costura desses vários personagens se deveu, para o mesmo Saraiva, a contingências históricas, mas o fato de ter sido feita de forma que a identidade fosse sempre a de Afonso Henriques – que não por coincidência foi instituído como o fundador do reino – indica que o que interessava não era a verdade contida nas ações de cada um dos personagens históricos, mas a imagem que, pela transformação das ações reais em narrativas imaginárias, se poderia obter, não dos líderes, mas do povo que, por nunca ter tido nome, gosta de imaginar para si ao menos um rosto.

É uma deformação própria da arte de contar, que deixa intactas as coisas contadas, mas as relaciona para lhes dar um sentido. Isto leva-nos a concluir que o jogral compôs o seu relato numa época em que D. Afonso Henriques, embora considerado um herói coletivo, não tinha ainda sido transfigurado nem perdido as dimensões humanas, ou sequer familiares. E por outro lado o relato contém notícias de acontecimentos que hoje conhecemos por documentos ou nas crônicas latinas da época<sup>20</sup>.

Se nesses tempos recuados era possível que os documentos contivessem esse tipo de informação não autorizada misturada com dados verídicos, pelo menos desde o século XVIII – época da edição da crônica de Duarte Galvão submetida ao processo de assepsia – isso não é mais possível. Se hoje a coletividade se vir na necessidade de, para entender a si

---

<sup>20</sup> SARAIVA, António José. A estória jogralesca de Afonso Henriques. In: *A cultura em Portugal. Teoria e História*. Livro II. Lisboa Gradiva, 1991. p.127.

mesma, contar uma história a partir de sua história, precisará recorrer à ficção, que aceita de bom grado tudo que não for verdadeiro, às vezes até tudo que não possa ser comprovado cientificamente. Foi o que fez Herculano com o bispo. Foi o que fizeram muitos autores com Pedro e Inês. Contaram muitas histórias sobre essa dupla. Em cada uma delas, se olharmos bem, sem medo de nos perdermos na selva selvagem onde não chega a ciência, veremos esse rosto, a quem um dia chamaram de Afonso Henriques para que pudesse conter todos os nomes.

Como aconteceu com o fundador, de quem Pedro herda a ação, garantindo seu lugar no imaginário cultural, este rei será um nome escrito para dar um rosto à coletividade. Mas, ao contrário de Pedro, o que faz o povo que ele um dia governou? Em meio à ameaça de perder-se enquanto identidade coletiva, fia-se na esperança, na confiança da redenção e abandona a ação. Este povo que, a partir do desaparecimento de D. Sebastião, escolheu esperar, conservou na imagem do rei que não esperou a possibilidade de efetiva superação das adversidades, somando-lhe uma dúvida de natureza fantasmagórica: e se a ação, em cuja honra Pedro parecia ter erguido o monumento em Alcobaça, tivesse sido usada exclusivamente a serviço de um desejo pessoal? Em que se transforma a imagem do rei diante dessa dúvida? Se é verossímil a imagem identitária baseada na ação e na autonomia, a nova imagem de Pedro – negativa em relação à primeira – continuará a indicar as mesmas necessidades. Se o rei descuidou do reino para cuidar de Inês, será como exemplo negativo – extremo – que se dará o aproveitamento de sua trajetória pela coletividade. É a partir dessa mudança na imagem de Pedro que se pode perceber a vitalidade de sua história.

Bem, esta é a hipótese. Como transformá-la em evidência concreta? Não será a história nacional a nos fornecer os elementos necessários para essa transformação, uma vez que se trata de uma situação por demais complexa e nebulosa e os fatos registrados têm a



função de comprovar outras hipóteses. Mas há a literatura que, sem exatamente ignorar os fatos, trabalha a partir de elementos imprecisos, tais como resíduos de certos comportamentos culturais. Perseguindo esses resíduos, presentes nas versões literárias do episódio aqui abordadas, espero comprovar esta tese.

No primeiro capítulo detenho-me nas implicações da origem histórica do episódio em seu aproveitamento como tema literário. No segundo capítulo, intitulado *O Início*, abordarei as duas primeiras obras literárias que trataram do tema, as *Trovas* de Garcia de Resende e a *Carta* de Henrique da Mota. Esses dois textos oferecem uma primeira imagem do episódio histórico e indicam importantes substratos culturais. Inês é a protagonista de ambas as obras, figurando Pedro apenas como uma referência distante, o que nos permite ter uma visão privilegiada da natureza do tratamento dado ao tema do amor que uniu o par, já que, como ficou atrás apontado, em Inês concentram-se, em geral, os aspectos líricos das abordagens literárias.

Em seguida, no terceiro capítulo – *O Amadurecimento* – virão a *Castro* de António Ferreira e o episódio de *Os Lusíadas*, em que ainda não se tem uma participação direta de Pedro no desenrolar dos dramas mas seu papel no que pode ser relacionado ao imaginário coletivo já aparece. Na verdade, estas duas obras podem ser vistas como as responsáveis pela fixação das imagens dos protagonistas e, conseqüentemente, do papel desempenhado por eles na construção da auto-imagem coletiva. Sua importância deve-se também ao fato de ambas promoverem a interpenetração dos elementos líricos com os *ideológicos*, que será a marca da maioria das versões seguintes cujo interesse ainda se mantém.

Estabelecidas as bases do tema em sua condição ficcional com Ferreira e Camões, teremos, no quarto capítulo, que eu chamei de *A Paródia*, a significativa versão satírica de

Eça de Queirós e Olavo Bilac. Através dela entramos em contato com o avesso da imagem perfeita dos amantes o que, entretanto, não vem para desconstruir o **sentido** dessa imagem.

Depois do riso com Eça e Bilac será a vez da concentração, exigida de quem se abeira da peça de António Patrício, *Pedro o cru*. Aqui temos talvez a melhor realização das fantasmagorias coletivas em torno da dúvida recém mencionada sobre a natureza das ações de Pedro.

Se Patrício duvida, Helder e o seu *Teorema* têm uma resposta direta a oferecer. Nesse conto, o papel dos amantes na construção da auto imagem coletiva está claro – é preciso apenas prová-lo, começando por assumir o traço anti-institucional tanto do episódio quanto da coletividade em meio a qual ele transcorre.

Fechando o cerco, vêm as *Adivinhas de Pedro e Inês*, de Agustina Bessa-Luís. Esse texto leva às últimas conseqüências a idéia de perseguir nas imagens construídas dos amantes traços da imagem coletiva, para assim criar um parentesco, legitimando a herança que, do contrário, será desperdiçada. Estas três obras constituem o quinto e último capítulo, que eu chamei de *A Permanência*, porque, uma vez que contemplam releituras francamente problematizadoras do episódio, demonstram sua funcionalidade como um importante ponto de apoio para a compreensão dos caminhos que levam à construção de uma identidade ao mesmo tempo individual e coletiva.

## **CAPÍTULO I. SENDO ESTA A ORIGEM, QUAL O DESTINO?**

## HISTÓRIAS E LITERATURA: PROBLEMAS.

### I

Camões, ao dar início a um dos trechos antológicos de *Os Lusíadas*, dirige-se a Inês de Castro com uma referência ao sossego em que ela se encontrava pouco antes de ser morta. Também nós, que constituímos o imenso público das versões desse episódio histórico que teve entre seus protagonistas um rei, um infante e sua amante, podemos dizer que estávamos postos em sossego antes de nos depararmos não com o episódio histórico em si mas com aquilo em que ele se transformou ao ser tomado como mote pelo imaginário.

A razão para a quebra de nosso sossego deve-se basicamente a um elemento: a imprecisão. Ou talvez fosse melhor dizer: precariedade. Tanto um quanto outro termo aplicam-se ao episódio enquanto objeto da historiografia, ocorrido em um tempo e um espaço históricos registrados, ligado a outros objetos historiográficos. Alguém poderia argumentar que nada há que distinga esse episódio histórico de outros, já que a impressão de precariedade do seu registro obedece apenas às necessidades dos cronistas que dele se ocuparam. Bastaria recorrer às fontes que narraram os acontecimentos relativos à morte de Inês e a seus desdobramentos, buscando naquilo que fosse identificado como imprecisão ou informação superficial um ponto de partida para compreender as forças – principalmente políticas – em jogo naquele momento. Para exemplificar com um dado simples: muito se falou sobre os verdadeiros motivos que teriam levado Pedro a declarar, um tanto tardiamente, seu casamento com Inês, dando como justificativa para ter escondido o fato o medo de uma reação negativa por parte de Afonso, seu pai. Uma interpretação bastante

satisfatória seria a de que o rei, ao optar por fazer tal declaração, desejava legitimar não propriamente sua ligação com Inês mas a situação de seus filhos com ela, assegurando-lhes a possibilidade de virem a ocupar o trono, sanando assim um eventual problema sucessório.

Não haveria portanto motivos para uma eventual perda de sossego se o caso fosse circunscrever o episódio nesse plano relativamente bem definido da sua ocorrência histórica. Mas parece haver qualquer coisa nesse pedaço da história portuguesa que escapa à abordagem histórica, impedindo-a de construir uma possibilidade instigante ou satisfatória de interpretação. Talvez porque não se trata da satisfação de dúvidas criadas pelas lacunas nesse plano histórico e sim de um desejo de construir, a partir de uma ocorrência verídica, outras histórias, cujos sentidos, sem o anular, ultrapassam o limite político, tão natural em uma história duplamente real, com muitas implicações não apenas para os que a protagonizaram mas igualmente – ou principalmente – para os súditos dessa realeza.

Olhada assim é que Inês nos tira o sossego. Porque ela está livre, sem qualquer compromisso com as tais forças políticas. Na verdade, sua existência, quando investigada nas crônicas, tem muito pouco de real, já que quase nada é dito sobre sua trajetória individual, sendo as circunstâncias de sua morte o fator determinante para que ela não tenha passado incógnita pela vida, como mais uma barregã. Uma das primeiras manifestações da perda de sossego é esta: em sua vida real, Inês não foi ninguém, além de mais um objeto do desejo de um infante naturalmente caprichoso. Mas isso não tem a menor importância, já que nas vidas construídas para ela ao longo destes séculos muitas foram as vezes em que Inês saiu da condição de objeto do desejo para expressar seu próprio desejo e também seus temores.

Como um reforço à idéia da morte como um momento fundamental do episódio, há o registro histórico – cuja veracidade é contestada por alguns historiadores – que oferece aquela que será uma imagem freqüentemente incorporada às versões literárias: uma Inês que não se deixa intimidar pelo rei que vem ao seu encontro para fazer cumprir sua sentença, apresenta-se diante dele fazendo-se acompanhar pelos filhos e pede clemência. Trata-se de um gesto que, ao sugerir a determinação de Inês, vai de encontro à obscuridade de sua vida; mas um registro como esse tem a marca da intermediação do cronista; não é a voz de Inês que nos dá a medida de seu desespero, é, quando muito, uma voz que se empenha em sugerir sua intensidade.

Sendo aujsada da jda delRey, e da jrosa e mortall temção que contra ela leuaua, achamdose salteada pera se não poder já saluar per allguma maneyra, ho veo receber a porta. Homde com o rosto transfigurado, e por escudo de sua vida, pera sua jnocemça achar na yra delRey allguma mais pyedade, trouxe amte sy os tres jnocentes Jfamtes, seus filhos, netos delRey, com cuja prezemtação e com tantas lagrimas e palavras asym pyadosas pydyo misericordya e perdão a elRey<sup>1</sup>.

Apoiada entre outros aspectos neste registro, identificado como uma demonstração de coragem e determinação dessa mulher condenada, através da literatura operou-se uma espécie de compensação para sua inexistência na vida real, num movimento que parece ter como objetivo dar sustentação, concretude, ao amor que o próprio Pedro tornou concreto com a construção dos túmulos de Alcobaça. Como se não fosse possível compreender tal amor tendo em vista o apagamento da vida de um dos amantes. Era preciso justificar o amor de Pedro, apontando o que em Inês teria atraído o infante. Nada melhor para tanto do que dar voz à amante degolada, fora da esfera do testemunho de terceiros – o mais perto

---

<sup>1</sup> Op. cit. p. 366.

que se poderia chegar dessa mulher em uma investigação de caráter histórico – , insatisfatório para suprir um tamanho apagamento.

Assim, as primeiras versões literárias do episódio histórico – de Garcia de Resende, Anrique da Mota e António Ferreira – têm Inês como centro e tal posição está a serviço de uma explicitação, de um aprofundamento dos motivos que acabaram por transformá-la no objeto de culto de Pedro, registrado nas crônicas. Para que se dê essa explicitação, Inês deve falar e movimentar-se, apresentando por assim dizer o lado que a historiografia não poderia contemplar sem desconforto, já que não há evidências suficientes de que as coisas de fato tenham se passado como são apresentadas nessas versões. Parece que apenas através da ficcionalização da história é possível experimentar de maneira completa o que a própria história registrou como um amor de proporções gigantescas.

Um bom exemplo de como a literatura desenvolve essa explicitação pode ser dado pelo trecho da peça *Pedro o cru*, de António Patrício, correspondente ao registro histórico citado acima. Nele a narrativa do encontro fatal entre Inês e Afonso é apresentada com duas modificações em relação ao que lemos na crônica: ela está posta na boca de Pêro Coelho, condenado à morte por Pedro como um dos assassinos de Inês, a quem o rei pede que conte como se deu o assassinato, sem que contudo tal narrativa configure uma crônica de Afonso IV – *não é a crônica dele que eu te peço*<sup>2</sup>, avisa Pedro. Não se deve tratar, então, de um registro distanciado da cena do crime, que, obedecendo a certas regras de decoro, omita dados que possam prejudicar a imagem de Afonso, como habitualmente ocorre nas crônicas. Outra mudança significativa é o acréscimo de uma fala, atribuída por Coelho a

---

<sup>2</sup> PATRÍCIO, António. *Pedro o cru*. In: *Teatro Completo*. p. 88.

Inês, cujo efeito é o de dar palpabilidade ao que a crônica limita-se a registrar como: *com tantas lágrimas e palavras asym pyadosas pydyo misericordya e perdão a elRey*.

Tais mudanças redimensionam o drama da morte na medida em que o preenchem e atualizam, ou seja, oferecem, através da fala de Coelho, mais do que um testemunho, uma reencenação do acontecimento. A maneira como o assassino envolve Inês numa aura de brancura aterrorizada dá a ela uma humanidade com a qual nos identificamos

Vi que queria gritar, mas que não pôde. Ainda olhou num instinto de defesa, para o lado por onde vos sumistes... Quando subi as escadas vi-a abalar com gestos de agonia, para a alcova de vossos filhos, creio eu, porque os ouvi, logo a seguir, gritar. Estaquei então: nem via a câmara... Os outros, vosso pai, atrás de mim, estacaram também, como vazios... Nem eu sei quanto tempo. Não me lembro... Mas ela veio, e fiquei paralisado de assombro. Nunca vi nada assim, ninguém tão branco... Branca... branca como o espectro de uma rosa branca quando morta. Como um rosto de morta na memória, como uma lua de gelo no crepúsculo... Decerto ficou menos branca quando morta (...) E cravara em vosso pai os olhos! Bebiam-lhe a vontade, eu bem sentia. Ele tapara os olhos com a mão, para não ver os dela nem os netos; e com uma voz tão branca como o rosto, ela disse ao infante D. Dinis: - olha o avô!... - E sem palavras vosso pai recuou, desapareceu, velho de mais, cem anos, como em derrota, trôpego, perdido...<sup>3</sup>

No testemunho de Pêro Coelho a vagueza – *Nem eu sei quanto tempo. Não me lembro* –, que tanto pode incomodar na leitura das crônicas, assume um caráter positivo ao funcionar como um elemento a mais nessa atualização da cena, dando idéia da confusão mental que se apodera desses homens ao verem o desespero de Inês, confusão que acompanha o assassino até o desfecho da cena, que o impede de lembrar-se do momento exato em que a mata – *fez-se uma névoa em mim*. A névoa, que cega os olhos e a memória de Coelho, pode ser associada a essa brancura que emana de Inês e contamina a atmosfera, uma brancura que é já a antecipação de seu estado próximo e que por isso mesmo é usada como um escudo, o último esforço em direção à vida. Coelho faz o desespero de Inês revelar-se no plano físico, gestual. Sua reivindicação à manutenção da vida ela a faz com o

---

<sup>3</sup> Op. cit. p. 92.



corpo, esse corpo que em sucessivos gestos instintivos – e o próprio Coelho lembra do instinto no início de sua fala – ao mesmo tempo que se recusa a aceitar a morte prepara-se para ela.

Num movimento crescente do desespero, chegamos ao mais alto grau de humanização dessa cena, concentrado nas únicas palavras ditas por Inês: *Olha o avô!*. Não vemos nestas palavras a piedade derramada sugerida pela crônica. É uma frase apenas. E tão curta! Mas carrega um peso que vale por mil argumentos a favor da condenada. *Olha o avô!* evoca o tempo feliz que não houve, a comunhão familiar negada a ela e aos filhos pelas intrigas da corte, e que contudo é indissolúvel: Afonso não pode negar sua condição, sua ligação com aquela mulher e seus filhos. *Olha o avô!* é o que o corpo consegue fazê-la articular: ao mesmo tempo apelo a uma reconciliação, lembrança do tempo perdido e entrega, transferência de responsabilidade, pois está próximo o momento a partir do qual a mãe não mais poderá olhar por seus filhos. Caberá ao avô fazê-lo.

Basicamente, o que esta versão literária tem a oferecer – e que é impraticável para a crônica – é esta complexa rede de sentimentos, em jogo em um momento crucial como deverá ter sido o do assassinato de Inês. O que neste trecho pode nos tirar o sossego? A possibilidade, oferecida em uma gradação altíssima, de sermos nós, leitores, **a um só tempo**, o Pedro que deseja, através de Coelho, ter acesso aos momentos finais de Inês – dos quais ele não havia participado – vivendo-os; o próprio Coelho, que revive em sua narrativa a perturbação; Afonso, que subitamente se dá conta do crime que pretende fazer cometer; e a própria Inês, a mais humana das criaturas, que está longe de se deixar imolar sem luta, que vai até onde seu corpo permite para não abandonar a vida.

O texto literário permite-nos experimentar, de forma direta, ou seja, sem que precisemos refletir detidamente no que nos está a ser apresentado, essa situação. Ao fazê-lo,

mergulhamos em uma história que deixa de obedecer os interesses oficiais ou científicos defendidos pelas abordagens históricas para dizer respeito a cada um de nós. Vemo-nos diante da necessidade de optar, de escolher quem agiu corretamente; mas como, se todos esses personagens são um, parte de um mesmo problema? Para além disso há a iminência da morte e o terror que ela inspira. Como não compartilhá-lo com Inês? Somos levados a isso por Patrício, mas o seguimos como se não pudéssemos e não quiséssemos retroceder. Subitamente sentimos que já não pode ser de outra maneira, temos que morrer também. Mas, e depois?

## II

É possível ver nesse trecho um movimento comum a muitas versões literárias do tema. Relaciona-se a esse jogo entre vida e morte em que nenhuma dessas duas condições corresponde a uma situação estanque. É preciso, então, considerar este outro aspecto: a vida, mesmo aquela apreendida enquanto vivida na obscuridade, é diferente da vida que já não é. Ela é delimitável e definível – a própria possibilidade de atribuição desse caráter obscuro indica isso – ao contrário da morte que, tendo como uma de suas características ser o limite da vida, acumula uma outra, oposta a essa, a suprema impalpabilidade. O depois da morte pode ser muitas coisas, pode ser todas as coisas, pode ser nada.

A figura de Inês ilumina-se intensamente depois de sua morte porque apenas depois de morta ela ganha a liberdade de voltar à vida para refazer sua trajetória em qualquer condição, desempenhando qualquer papel. Cria-se, assim, uma importante analogia entre essa figura e o meio – as abordagens ficcionais – em que se dará essa volta à vida. Quando o episódio histórico é transformado em tema literário, ele sai desse contexto definível para

aquele das possibilidades puras. Mais interessante ainda é que nesse processo, ao invés de o tema transformar-se em algo abstrato, a cada retomada de que é objeto, na qualidade de versão literária, ele aponta para o fato de não ser apenas a figura de Inês a iluminar-se mas todo o contexto cultural que não só recebe e absorve essas voltas ao mote mas é também responsável por sua ocorrência. Neste caso, mesmo que se queira ver a morte como a ponte que devolve o homem ao nada, trata-se, nas abordagens literárias desse tema, do mesmo nada apresentado por Pessoa no poema *Ulysses*, um nada que tem já a força do mito, que do fundo do não ser tem a força de engendrar o ser. E como todo mito tem entre suas características a maleabilidade – condição de sua permanência enquanto explicação do funcionamento do mundo humano e natural – cabe a Inês e sua história continuar mudando para que seu papel não se perca.

No entanto, chegar a essa afirmação não é garantia de tranquilidade para quem se aproxime desse tema porque, como ficou dito atrás, sua transposição para o contexto ficcional confere a ele um grau de liberdade que aumenta consideravelmente as possibilidades de interpretação de sua importância no imaginário da coletividade em meio a qual se desenrolou a história de Inês e Pedro. Não se trata de investigar aqui o quanto cada uma das versões analisadas afastam-se do que foi registrado oficialmente sobre o episódio mas de observar as divergências e convergências em torno da atribuição ao episódio de um papel na construção de imagens coletivas, numa complexa relação de espelhamento.

Para proceder a essa observação, é necessário assumir o caráter histórico do episódio como um ponto de partida estratégico e nunca como parâmetro rígido, uma vez que a veracidade que o envolve pode representar um empecilho na compreensão dos motivos que levaram os vários autores das versões literárias a optar pela inclusão, na história de Inês, deste ou daquele detalhe sem qualquer fundamento histórico. Apenas como

exemplo da dificuldade em se trabalhar com temas históricos, lembro das considerações feitas pelo historiador José Mattoso acerca da batalha de São Mamede. Também este fato histórico caiu nas graças de um público que está longe de poder ser identificado como especialista na história nacional, passando a figurar como referência no estabelecimento da origem do sentido de nacionalidade português. Como acontece com o episódio inesiano, os registros históricos sobre a batalha são excessivamente vagos para que se possa aceitá-la, sem ressalvas, como a legítima origem da nacionalidade. Daí Mattoso recorrer às crônicas como instrumentos para a compreensão das motivações responsáveis pela eleição de tal batalha como o ponto da origem, relevando para tanto as eventuais fugas à verdade – principalmente no que diria respeito à imagem de Afonso Henriques, – empreendidas por essas crônicas. Sobre isso ele diz

É um ponto de partida para compreender as várias expressões que a consciência nacional deu às origens da Nação<sup>4</sup>.

Mas, mesmo apontando o interesse dessas fontes medievais no que elas contêm de imaginário, que afinal pode ser identificado como um fator determinante na constituição dessa *consciência nacional*, Mattoso não consegue afastar de sua investigação o fantasma da veracidade. Daí que aquilo que a princípio é apresentado como uma abordagem ligada à história das mentalidades acaba por converter-se, poucas linhas adiante, em uma demonstração mais do que evidente daquele desconforto, a que já fiz referência, experimentado pelos historiadores quando se vêem na necessidade de lidar com fontes que poderíamos classificar de híbridas, já que não são suficientemente fidedignas para figurarem como registros confiáveis de realidades passadas ou mesmo índices do que

---

<sup>4</sup> MATTOSO, José. A primeira tarde portuguesa. In: *Portugal Medieval. Novas Interpretações*. p. 12.

poderia ir pela cabeça dos que optaram conscientemente por elaborar versões alternativas dessas mesmas realidades. Da seguinte maneira o historiador passará a referir-se às fontes relativas à batalha

Os cronistas medievais mostraram a sua importância rodeando-o de lendas que o mitificaram mais do que a qualquer outro feito do nosso primeiro rei. Mas as lendas não definem correctamente o significado da batalha, deturpam-no<sup>5</sup>.

É quase desnecessário indicar o ponto em que Mattoso se afasta, neste trecho, de sua proposição inicial. Basta atentarmos ao modo como o termo *lendas* é associado a um processo de falseamento, senão da realidade da batalha em si, ao menos do sentido, ao que parece unívoco, que ela tem. As lendas a que se refere Mattoso, que brotam das penas não de romancistas ou poetas mas de cronistas, parecem provocar uma perigosa contaminação do terreno histórico<sup>6</sup>.

Quem se aproxima do episódio inesiano pela via da literatura não escapa, como venho sugerindo, de perder o sossego, mas isto se deverá a outros problemas, porque no que diz respeito a este, não são raras as vezes em que o universo literário ostensivamente se recusa a estabelecer não só o conceito de *real* como o de *verdadeiro* como parâmetros a

---

<sup>5</sup> Op. cit. p.12. O que se quer mostrar aqui é o esforço que demanda a incorporação de fontes alternativas na investigação do passado. Mattoso demonstra uma aguda consciência da complexidade de uma investigação dessa natureza nos textos que compõem o seu *A Escrita da História*: "(...) não se pode confundir o passado com a memória dele, nem sequer com a memória coletiva. (...) O discurso, mesmo científico, acerca do passado, não é a sua imagem fiel, mas uma expressão do que o seu autor pensa acerca da Humanidade". Mas essa consciência não é suficiente para que ele dê um tratamento menos negativamente marcado a esses documentos alternativos. Ver: MATTOSO, José. *A Escrita da História. Teoria e Métodos*. Lisboa: Imprensa Universitária/Editorial Estampa, 1988. p. 21.

<sup>6</sup> Paul Veyne faz observações bastante precisas sobre as mudanças por que passou o conceito de história e, conseqüentemente, o papel do historiador, que devem ser lembradas para que se evitem armadilhas como essa, em que parece ter caído o historiador português. Ver: VEYNE, Paul. Quando a verdade histórica era tradição e vulgata. In: *Acreditaram os gregos em seus mitos?* Lisboa: Edições 70, 1987. p. 17-28.

serem perseguidos<sup>7</sup>. O que o trecho está a indicar é que a investigação histórica digere mal a idéia de que mesmo se tratando de um determinado fato histórico, haverá lacunas em torno das motivações e conseqüências de sua ocorrência que serão preenchidas, nem sempre obedecendo-se à verdade do fato, que contudo será reivindicada quando necessário, como ocorre no exemplo oferecido por Mattoso. Definitivamente, por este trecho é possível entrever que a história mantém hoje uma relação de oposição com o mito, categoria na qual o episódio inesiano, graças ao seu aproveitamento literário, enquadra-se tranqüilamente, como adiante veremos.

Enfim, voltando ao episódio inesiano e comparando-o com o tratamento dado à batalha de S. Mamede, é possível considerar que a exegese freqüente, e sempre envolta em polêmica, das fontes históricas desses acontecimentos acabou por criar em torno deles um mistério, suscitado pela persistência das seguintes perguntas: quais os motivos *verdadeiros* para a morte de Inês? Quais os motivos *verdadeiros* para todos os passos da grandiloqüente vingança de Pedro? Não sendo a verdade inequívoca sobre um e outro acontecimento um ponto atingível, sempre haverá quem leia nas crônicas – e esta é apenas uma das leituras possíveis – as imagens mesquinhas de um Pedro mentalmente perturbado – daí suas atitudes exageradas de vingança – e de uma Inês que não passava de uma concubina presunçosa e equivocadamente confiante em seu poder de sedução. Esse tipo de leitura configuraria um claro esforço desmitificador do episódio. Por outro lado, haverá os que não terão problema em aceitar o episódio como prova de que o amor é responsável pelos atos mais sublimes da humanidade, constituindo-se, dessa maneira, o grupo dos que idealizam

---

<sup>7</sup> Sobre as implicações do uso indiscriminado dos conceitos *verdade* e *realidade* na História e na Literatura de Ficção remeto para a discussão desse problema desenvolvida por mim em: CARDOSO, Patrícia. A narrativa na História e na Literatura. In: *Literatura e Diferença. IV Congresso Abralic. Anais.* p. 837-841.

os dois amantes. Essas duas possibilidades de leitura tão distintas levam-nos a concluir que nunca faltará quem perca o sossego e resolva, construindo uma nova história para essa história velha, encontrar sua verdade. Mas, nesse ponto, como é evidente, já não se tratará da verdade histórica, que busca restringir o ser humano a um fenômeno aparecido em um tempo e um espaço específicos, mas dessa outra verdade, contida no que se poderia identificar como mito, que, como bem lembra Foucault, obedece outras leis<sup>8</sup>.

Dá-se, então, uma mudança nos rumos do episódio. Seu interesse passa a dever-se a essa possibilidade que ele parece oferecer de uma contínua retomada, sem que com isso se esgote seu poder de intrigar e instigar seu público.

Como eu disse há pouco, a história de onde saíram os personagens é um ponto de partida, não podendo, portanto, ser abolida. O fato de existir um momento específico no tempo e no espaço em que os acontecimentos se desenrolaram tem um peso. Um peso específico para a coletividade que não apenas os presenciou mas que acabou por herdá-lo.

Essa herança traduz-se, em primeiro lugar, na maneira peculiar com que a coletividade perscruta todos os problemas de caráter universal. Mas há também aquilo que, no problema universal, afligirá de um modo mais intenso uma determinada coletividade, fazendo com que sua atenção seja dirigida para a descoberta de uma resposta. A peculiaridade tanto das formas de indagação quanto das possibilidades de resposta vislumbradas deve-se justamente à existência do momento específico, histórico. Cria-se um vínculo, como aquele de que já falamos, entre o rei e seus súditos, que faz com que a auto-imagem coletiva defina-se em grande parte por espelhamento e contraposição da imagem do rei. Como toda herança constitui um valor, cabe perguntar: qual ou quais valores herdará

---

<sup>8</sup> FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2000. p. 14-15.

esta coletividade? Amor, justiça e ação são os valores mas, como muitas vezes acontece, os herdeiros só podem dispor de seus bens se atenderem a determinadas condições. Neste caso, a condição é uma só mas exige muito empenho, porque se trata de estabelecer exatamente o sentido de tais valores. Como se eles estivessem em estado bruto, talvez até confundidos com outros valores, precisando de polimento para dar a medida de sua importância.

O que se exige dessa coletividade para que se aposses em definitivo de sua herança está muito próximo dos exercícios praticados por Walter Benjamin, sempre tão sensível ao que não se pode explicar pela via da racionalização. Penso, por exemplo, no exercício de escavação, segundo ele fundamental para quem quer se aproximar do passado

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador<sup>9</sup>.

No que diz respeito ao episódio inesiano, a história fornece a matéria prima, aponta o terreno onde a herança pode estar soterrada, cabendo à literatura servir de instrumento para a busca. É também nesta última que se poderá ver as tais imagens que ao longo do tempo se foram desprendendo dos fatos. Quando isso acontece, os valores da herança são disponibilizados porque já não são fatos o que tanto o autor quanto o leitor têm diante de si mas o ponto que os liga àquele acontecimento original, que apenas o explica porque está a explicar esses que escavam

---

<sup>9</sup> BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: *Rua de mão única. Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 239.



A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra (...)<sup>10</sup>.

Trata-se aqui de um movimento análogo àquele que descrevi em torno da construção das figuras de Pedro e de Afonso Henriques: cria-se uma imagem do outro para que se tenha uma imagem de si próprio.

---

<sup>10</sup> Op. cit. p. 239-240.

## NO PRINCÍPIO ERA O MITO

### I

O problema que se apresenta em um exercício como esse deve-se ainda ao instrumento a ser utilizado, já que, quando falamos em abordagens literárias, vemo-nos diante da figura do autor, alguém que, a princípio, pode estar interessado em construir uma imagem do outro mas desobriga-se de que tal imagem represente necessariamente uma coletividade, nos termos em que estamos trabalhando aqui.

Mas é possível compreender como funciona o instrumento literatura em situações como esta. O autor é responsável pelo recorte ficcional da história, oferecendo uma imagem subjetiva, na medida em que será ele o agente manipulador das informações – operando livremente a mistura de história e tradição –, registradas em um código específico, o que reforçará a abertura de sentidos do que está sendo apresentado, como vimos a propósito de *Pedro o cru*. Ocorre que, longe de representar uma visão individual, fechada, da história, o texto literário resultante dessa manipulação subjetiva configurará uma espécie de prova de que os sentidos do fato só podem ser acessados se o próprio fato for posto em liberdade – como parece ter acontecido com o *Bispo Negro* de Herculano.

As versões literárias do episódio histórico assumem seu caráter instrumental ao privilegiarem o anacronismo como um elemento libertador. Em três das obras a serem abordadas aqui pode-se identificar sua utilização, de maneira, aliás, ostensiva: na paródia de Eça e Bilac, em *Teorema* e nas *Adivinhas*. Trata-se, inclusive, de um expediente importante na economia de cada uma dessas obras, sobre o qual voltarei a falar quando analisá-las. Apenas como exemplo desse procedimento, refiro um trecho de *Teorema*, em

que a cena da morte de Coelho – protagonista e narrador da história – é construída nos seguintes termos:

Uma pomba passa diante da janela manuelina. O cláxon de um automóvel expande-se líricamente no ar<sup>11</sup>.

Essa observação é feita pelo próprio Coelho, imediatamente depois de ter seu coração extraído e é a última manifestação de anacronismo no conto, que se inicia de modo a deslocar a ação da narrativa para um tempo posterior ao de sua ocorrência histórica. A janela manuelina é uma presença marcante no texto, aparecendo pela primeira vez como parte do cenário em que assoma a figura de Pedro:

Por baixo da janela aonde assomou há uma outra, em estilo manuelino, uma relíquia, delicada obra de pedra que resiste ao tempo<sup>12</sup>.

Aqui o anacronismo é intensificado pela referência à janela como uma relíquia que resiste ao tempo. Cria-se com essa referência uma impressão de “normalidade” – o tempo passa inexoravelmente –, de linearidade que, no entanto, não se concretiza, uma vez que a janela, o elemento responsável pela resistência, no qual se deposita a esperança de permanência em meio à destruição provocada pela passagem do tempo, pertence a um tempo posterior, um tempo que ainda não é. Como desdobramento da primeira impressão o que se tem é uma espécie de refluxo, com a normalidade transformando-se em estranhamento, causado por essa interpenetração de tempos que exige do leitor uma atitude ativa na compreensão do sentido da narrativa.

---

<sup>11</sup> HELDER, Herberto. Teorema. In: *Os passos em volta*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1984. p. 123.

<sup>12</sup> Op. cit. p. 121.

O anacronismo pode, então, ser identificado como uma peça do instrumento literatura, usado antes de tudo para **fomentar** a escavação do passado. Tanto em *Teorema* quanto nas outras duas obras, a inclusão de informações estranhas ao contexto histórico, não apenas sublinha a liberdade de se operar sobre a história mas, principalmente, confere ao episódio uma intemporalidade que indica sua permanência, sua vitalidade, enfim, seu poder de desassossegar o leitor, induzindo-o à escavação.

Associados ao anacronismo, como agentes igualmente libertadores, estão todos os elementos que envolvem o episódio em uma atmosfera de mistério ou mesmo que fazem dele um problema cuja resposta obtém-se mediante a obediência de determinados procedimentos, sugerindo-se com isso que o sentido do episódio não é um dado evidente, podendo ser acessado apenas por aquele que dominar um determinado código. Essa é outra presença importante e não é preciso muito esforço para senti-la; basta notar o uso, em títulos ou mesmo no corpo de obras literárias, de termos que remetem a esse universo. Além dos recém mencionados *Adivinhas*, *Teorema* e da paródia de Eça, há o *Enigma de Inês*, de Nuno Júdice e *Inês: o nome*, último poema de *A rainha arcaica*, livro de Ivan Junqueira que tem Inês por tema, em que se explicita o que a utilização recorrente sugere

Inês é nome que se pronuncia  
para instigar ou seduzir prodígios,  
é senha que as sibilas balbuciam  
ao decifrar enigmas cabalísticos<sup>13</sup>.

Este trecho incorpora de forma intensa a tendência de se atribuir a Inês o papel de via de acesso, uma *senha*, aos sentidos – quaisquer que eles sejam – obscurecidos talvez pelo excessivo uso da razão, instrumento característico das abordagens objetivas. Essa

---

<sup>13</sup> JUNQUEIRA, Ivan. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 124.

tendência indica que a escavação não tem como objetivo único compreender o passado histórico de uma coletividade específica porque os sentidos encobertos dizem respeito também a questões que acompanham todos os homens de todos os tempos e que são, portanto, *naturalmente* intemporais. O motivo para essa outra figuração do episódio, através de sua protagonista, deve-se ao que se convencionou chamar de a vingança de Pedro. A tradição que estabeleceu a veracidade da coroação do cadáver parece incidir sobre quem entra em contato com ela de maneira a levar à reflexão em torno da validade da vingança, colocando em cena novamente o problema da irreversibilidade no que ele tem de universal: afinal, o gesto de Pedro aponta para a possibilidade de transcendência ou não?

Não são poucos os que se perguntam, através de Pedro e Inês, sobre os limites impostos pelo tempo à vida humana. A coroação de um cadáver tem o poder de trazer a morta de volta à vida? Que poder tem uma mulher tornada rainha depois de morta? A vida humana é definida pela morte? Qual o sentido da transcendência? Alguns verão na morta coroada uma forte demonstração do poder do desejo humano, capaz de reverter o irreversível; outros, olhando para Inês verão apenas sinais evidentes do fracasso fatal desse desejo diante do tempo, que todos sabemos do que é capaz. Ivan Junqueira escolhe a primeira via. Mas o faz passando pela outra, de forma a reforçar o valor da vitória. A série de poemas de *A rainha arcaica* constitui, a princípio, um exercício de demonstração da falência não apenas dos desejos mas de todas as ações humanas, a começar pela caracterização de Inês:

E vendo-se a rainha despojada  
de seus haveres ancestrais e a pátina,  
sem feudo ou latifúndio – as glebas fartas  
agora à minguada, do calcâneo à escápula;  
e vendo-se a monarca exígua e arcaica,  
sem rei na alcova, tumba de alabastro,

distante já dos ais de suas aias

.....  
e a soberana assim posta em desgraça,  
de eunucos e presságios rodeada  
lívida ao gume esguio das adagas,  
de joelhos se pôs na orla das águas  
e as vagas lhe rasgaram as ilhargas

.....  
14

*A rainha indivisa*, primeiro poema da série, aborda Inês no momento em que ela se dá conta da iminência da morte – a analogia alcova-tumba tem a função de presságio – e se vê só. Desamparada e despojada de si mesma – é seu corpo que está à míngua – ela está prestes a desaparecer, a morte afigurando-se como o último golpe na vida que em suas contramarchas era já um pouco morte. Esse é o momento em que ela se descobre arcaica, fora do tempo, morta em vida. Depois do golpe, será apenas uma questão de tempo, para que os vestígios materiais – indícios, como diz o poema seguinte – dessa mulher a façam desaparecer por completo. Diz *Inês*: *indícios*

A rainha que vês, ora defunta,  
já foi infanta e bela como tantas,

.....  
A ruína que vês, posta em decúbito,  
já teve porte e postura, mas súbito  
a infanta de si própria se fez pântano<sup>15</sup>.

A ruína material de Inês e de seu mundo é o tema deste segundo poema e parece espalhar-se pelos poemas seguintes, que, explorando os passos clássicos do episódio a partir da mesma perspectiva, orientam sua leitura no sentido da falência generalizada. Todo o fausto que um dia envolveu Inês é anulado, dando a medida da existência humana, de que sua materialidade tem uma única utilidade: ser o campo de provas da irreversibilidade. Inês

---

<sup>14</sup> Op. cit. p. 111.

<sup>15</sup> Op. cit. p. 112.

perde o corpo e vira pântano, um espaço híbrido nem líquido nem sólido, distante portanto do que é identificado com o humano.

Não. Não se pode dizer isso. Ela **se faz** pântano e aí está criada a impossibilidade de que se assuma a falência como o sentido do episódio porque se trata de uma ação voluntária que visa a uma mudança de natureza. E o pântano não deixa de ser um espaço em que a vida se renova. Além disso, a rainha é arcaica mas é rainha antes de o ser oficialmente, é rainha indivisa, cuja condição não muda mesmo diante de uma mudança de natureza, não importando então se sua coroação se dá antes ou depois da morte porque alguma coisa nela aponta para a única permanência possível, própria do que em si é intemporal. Daí que no último poema haja a explicitação de que sua permanência se dá no nível do discurso, o nome, espírito sem corpo que tem o poder de mudar tempo e espaço em que é pronunciado.

## II

Também nesta minha escavação recém-iniciada, a imagem da morta luminosa do título deve ser compreendida como uma tentativa de inclusão, nesse mundo de incertezas mas de muitas promessas, disto que vou apresentando. Olhando a capa de *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, que reproduz um quadro de Lima de Freitas, em que uma Inês morta mas surpreendentemente iluminada – uma luz que bem de perto lembra aquela evocada pelo Coelho da peça de Patrício – está posta diante de um Pedro que, de sua penumbra perscruta, num misto de incredulidade e desafio a imagem que tem à sua frente, veio-me a memória dos versos de Augusto de Campos dedicados a Solange Sohl.

Intrigado com esse nome, desejando saber quem era afinal a mulher que assim assinava o poema *Natureza morta*, Augusto faz do poema *O Sol por Natural* um exercício

em torno de sua identidade: *Só depois da publicação dos artigos de Geraldo Ferraz é que vi solvido o mistério*. Mas, mesmo sabendo ser Patrícia Galvão o nome verdadeiro, a pessoa verdadeira por trás de Solange Sohl, o poema continua a ecoar o mistério, que apenas diz respeito a um problema de identidade na medida em que aponta para essa possibilidade de haver muitas Solanges naquele nome

– Solange Sohl existe? É uma só?  
Ou é um grupo de vidros combinados? Uma lenda  
Medieval que vestes de neurose?  
.....  
Com metade do rosto em apodrecimento  
E ambos os olhos  
Salvos e recolhidos à minha mão direita,  
Assisto de frente e frente descoberta  
A uma grave estação de encantamento;  
Solange Sohl, nascida de ouro, perde a cor de seus olhos.  
.....  
A derradeira forma de Solange é o ar.  
.....  
Solange Sohl existe. É a morta luminosa.  
A mim cortou o coração com um dobrar de olhos.  
Ela recebe em sua palma o meu coração quente.  
Ela morde o meu coração como um fruto jovem.  
Luminosa! Quem a diria capaz de tanta e estreita morte,  
A devoradora desse triste músculo esforçado<sup>16</sup>?

Augusto menciona que Patrícia Galvão publicou uma nota bastante simpática sobre seu primeiro livro de poemas, *O rei menos o reino*, ignorando a existência de *O Sol por Natural* bem como o fato de ele ser fruto do efeito do poema de Solange Sohl. Refere-se o autor de *Pagu. Vida-obra* a esse interesse recíproco entre pessoas que não chegaram a se conhecer como *uma história de afinidades eletivas e de formosos equívocos*.

É talvez menos do que isso o que ocorre aqui: apenas uma coincidência une este contexto inesiano a *O Sol por Natural*. Mas a coincidência, devida a elementos

---

<sup>16</sup> CAMPOS, Augusto de. *Pagu. Vida-Obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 172-173.



fundamentalmente temáticos, pode ajudar na compreensão do movimento de aceitação e permanência do episódio de Inês de Castro fora dos limites da investigação científica e da compreensão racional do mundo a que ela serve de instrumento. Tanto a aceitação quanto a permanência indicam a percepção, no episódio, de aspectos que ultrapassam os problemas mais diretamente relacionados ao contexto histórico em que os fatos ocorreram; a existência não de um, mas de uma série desses aspectos em um poema que, ao menos no que diz respeito ao nível consciente de seu autor, nada tem com o tema inesiano, aponta para o fato de que se trata de aspectos relacionados a questões bastante incômodas.

Para uma breve aproximação que ressalte as coincidências, começo por remeter o poema ao quadro mencionado há pouco. É possível, tamanha a analogia que se cria entre eles, dizer que o poema funciona como uma legenda do quadro. O rosto envelhecido de Pedro, tão contrastante com a juventude da mulher que ele encara, representa de forma impressionante a angústia da dúvida tão insistentemente repisada pelo *eu* do poema: quem, afinal, é aquela mulher? Qual a sua natureza? O que ela deseja desse que mudamente a interroga? A angústia persiste, porque não há respostas únicas para cada uma das perguntas. Vale lembrar um elemento comum a poema e quadro que também está presente no trecho de *Pedro o cru*: trata-se do olhar. Tanto na peça de Patrício quanto no poema, é através dos olhos que a personagem feminina submete sua presa. Em *Pedro o cru* Inês *crava* os olhos em Afonso, *sugando sua vontade* até demovê-lo de sua determinação. No poema, Solange *corta o coração* do *eu* com *um dobrar de olhos*. A mesma importância têm os olhos na cena apresentada pelo quadro. A começar pela disposição das duas figuras: Inês, mesmo morta, está ereta e, diferentemente do que acontece nas outras duas situações, ela não dirige seu olhar a Pedro. Ou melhor, não dirige ao rei a luz azulada que ocupa o lugar de seus olhos, seu rosto posicionando-se obliquamente em relação ao de Pedro. Este, por sua vez,

está arqueado e por isso deve levantar os olhos para ter uma visão mais direta da luz azulada. A peculiaridade desta cena deve-se à inversão, já que aqui é Pedro que busca o olhar que pela ausência o irá submeter. É possível inferir que o tormento do rei advenha, em parte, dessa falta de correspondência do olhar de Inês. A mão do rei a ampara ou sacode? Talvez se trate de dois gestos em um só. Ela está morta. Não importa, pertence a ela o lado iluminado da cena. É a partir dele que ela, alheia, manterá Pedro aprisionado. Também neste ponto é possível recuperar o poema como legenda

Assisto de frente e frente descoberta  
A uma grave estação de encantamento:  
Solange Sohl, nascida de ouro, perde a cor de seus olhos<sup>17</sup>.

A prisão de Pedro é este encantamento de ver Inês perder a cor dos olhos, o índice da vida, mantendo-se no entanto em uma posição de quem voltará à vida a qualquer momento, ou talvez de quem apenas não pareça viva porque olha em outra direção.

Talvez o ponto de *O Sol por Natural* que mais diretamente remeta ao episódio inesiano sejam os versos finais, em que Solange *morde o coração como um fruto jovem*. Uma cena muito parecida é freqüentemente lembrada quando se evoca a vingança de Pedro. Há esta versão que diz que ele come o coração de Coelho prazerosamente. O que temos aqui é um pouco diferente, pois cabe à mulher, enigmática como Inês, praticar tal ato, invertendo a condição de vítima a ponto de o *eu* surpreender-se com uma atitude tão cruel em alguém tão luminoso. Mas a luz vem justamente dessa capacidade de ser o caleidoscópio – *um grupo de vidros combinados* – e a *lenda medieval*, a vítima e o algoz.

---

<sup>17</sup> Op. cit. p. 173.

De todas estas coincidências temáticas fica o mistério da indefinição que nunca cessa, no qual tanto Pedro quanto Coelho, Afonso e o *eu* de *O Sol por Natural* mergulham e, perguntando sobre a natureza do outro, levam o desejo secreto de conhecer a sua própria natureza. Nesse sentido, é possível ainda referir o fato de que *Natureza morta*, a origem de *O sol por natural*, desenvolve-se em torno de um *eu* aplicado em descrever a si próprio como a natureza morta do título, em uma situação evocativa dessa que acabei de construir para Inês, já que é um tipo particular de morte que vemos descrever-se: o *eu* não se enxerga vivo porque foi destituído de sua autonomia, de sua identidade, mas sua voz, o elemento articulador e emissor do discurso, impede o leitor de aceitar a morte como irreversível, criando-se assim um contraponto com o tema pictórico por excelência que é o da natureza morta<sup>18</sup>.

Puseram um prego em meu coração para que eu não me mova  
Espetaram, hein? a ave na parede  
Mas conservaram os meus olhos  
É verdade que eles estão parados<sup>19</sup>.

Além disso há o fato de que, no poema de Solange Sohl, tal natureza destaca-se do contexto pictórico comum porque nele não se trata de uma natureza animal ou vegetal mas da natureza humana. Apenas a esta natureza humana é dado desenvolver o desejo irreprimível de suplantar-se, de não conformar-se com os limites impostos pela temporalidade e também de fartar-se dela, desejando projetar-se na indistinção do nada,

---

<sup>18</sup> Pode-se notar também, a partir deste aspecto, o entrelaçamento das duas principais questões articuladas pelo episódio: a experiência da temporalidade e a construção da identidade. Constituindo-se esta última como um problema posto ao mesmo tempo em um nível individual e coletivo.

<sup>19</sup> Op. cit. p. 169.

quando estar no mundo se afigura como um fardo, quando a ave já não pode mais ser livre e se vê na condição de objeto, manipulável pela ação alheia.

Procurei acender de novo o cigarro.  
Por que o poeta não morre?  
Por que o coração engorda?  
Por que as crianças crescem?  
Por que este mar idiota não cobre o telhado das casas?  
Por que existem telhados e avenidas?  
Por que se escrevem cartas e existe o jornal?  
Que monótono o mar<sup>20</sup>!

Tanto da história de Inês quanto da situação descrita por esta *Natureza morta*, desprende-se esse impulso à vida, sua defesa, mas também a profunda consciência de sua fragilidade, de que saber-mo-nos vivos não é suficiente para nos tranquilizarmos. É preciso igualmente saber-mo-nos livres para que possamos dispor de nossa vida como bem quisermos. Mas de que modo se, como nos faz experimentar *Pedro o cru*, estamos ligados aos outros, nossa vida dependendo da vida alheia ao mesmo tempo que a define?

### III

Chegando a este ponto recuperamos o que foi dito no começo deste texto sobre o fato de ser possível atribuir a longevidade do tema em suas versões literárias à manifestação do interesse em construir uma imagem que ampliasse e desse maior concretude ao amor que havia sido registrado nas crônicas, já que elas não apresentavam os protagonistas dessa história como um par no sentido pleno do termo. A imagem de Inês que construí aqui não deve ser vista como o único elemento responsável pelo interesse do público, mas como o

---

<sup>20</sup> Op. cit. p. 169.

ponto ao qual se irá ligar a imagem de Pedro com a qual teremos o par. Se as crônicas não nos satisfazem é também porque não nos fornecem essa intensa experiência de interdependência que encontramos nas versões literárias. O destino de Pedro – e o de Afonso, de Pêro Coelho, etc. – está definitivamente atrelado não apenas à vida mas também à morte de Inês, o mesmo acontecendo com Inês.

O desencontro dos olhares apresentado no quadro de Lima de Freitas é uma boa síntese do tipo de sugestão provocada pelo episódio. Pedro é o elemento do par que como tal sofre diretamente os efeitos do desaparecimento de Inês. Ele será o primeiro a perguntar sobre o sentido da morte e da vida da amante e, por extensão, sobre sua própria. Dele herdaremos mais isto: o olhar perscrutador e a possibilidade de estender a pergunta ao estar no mundo do ser humano em geral.

Se quisermos exemplos dessa herança podemos voltar para Ivan Junqueira, um herdeiro que não esconde a herança, ou ainda buscá-los em dois outros autores brasileiros que se puseram a olhar para Inês a tentar interpretar seu enigma. Mário Faustino e Jorge de Lima vêm-se às voltas com as mesmas adivinhas que, páginas atrás, fizeram de *A rainha arcaica* uma tentativa de resposta de Junqueira. Seguindo o que foi dito sobre a possibilidade de escolha na atribuição dos sentidos do episódio e para compreender/justificar os olhares distintos que cada um desses novos herdeiros lança sobre Inês, vale a pena voltar ao quadro de Lima de Freitas.

Tendo-o como apoio, devemos acrescentar ao que já foi dito sobre ele uma nova informação, perfeitamente sintonizada com a ambigüidade – para dizer o mínimo – que reveste o episódio inesiano e acaba por permitir as abordagens desassossegadas que vamos encontrando: a descrição feita há pouco privilegiou um detalhe do quadro para o qual, levando-se em conta as leis pictóricas, converge o olhar do espectador – que tem em Pedro

um companheiro privilegiado, pois, como foi dito, o rei concentra-se em olhar diretamente nos olhos de Inês, ignorando tudo que esteja fora desse foco. O que não quer dizer que o que fica de lado seja menos importante, uma vez que se trata de uma informação que serve para não deixar dúvidas sobre a condição de Inês no momento em que Pedro a contempla. Se descermos nossos olhos, veremos o corpo mal coberto de um cadáver decomposto, criando-se, assim, um macabro contraponto com o rosto já descrito. Esse é o quadro completo, a ambigüidade em seu mais alto grau. Cabe ao espectador escolher: fixar-se, a exemplo de Pedro, no rosto que sugere uma outra vida, imaginando assim que mesmo a morte é reversível ou assumir, pela visão dos ossos, que nenhuma ação humana tem poder de parar ou reverter o tempo. Difícil escolha, daí o desassossego. Afastando-se de Junqueira, Mário Faustino fica com a segunda imagem. Recuperando a dicção de um Ricardo Reis, lança a Inês a pergunta

Inês, Inês, quem sobrevive, quem,  
Nos filhos que fabrica?

A pergunta deriva diretamente do desejo de permanência, de ultrapassamento ou ao menos de neutralização do tempo que, sendo inerente à condição humana, nasce marcado pela frustração. Sabendo que o tempo determina nosso fim, disfarçamos essa consciência com atenuantes como o legado, como se aquilo que criamos nos garantisse uma sobrevivência, um simulacro de eternidade. Assim, os filhos, sejam eles de carne e osso, sejam eles feitos de *luz mais que de vento*, enfim as obras que um indivíduo consegue produzir, salvam-no do fim irreversível, conferindo-lhe a sempre esquiva imortalidade. A poesia clássica, todos sabemos, fez desse um *topos* muito caro, tendo no poema de Horácio – *exegi monumentum aere perennius* – um dos momentos em que esse disfarce, tão bem colocado sobre a pele,

faz-nos crer no legado como uma alternativa eficaz. Mas há também aqueles que, superconscientes, não se deixam enganar por essa alternativa, fixando seu consolo no aproveitamento total do tempo, numa espécie de mergulho na temporalidade – que, afinal, é tudo o que, no nível consciente e objetivo, resta ao ser humano – sem procurar ultrapassá-la, sem questionar seus limites. Esse é um outro *topos* conhecidíssimo, configurando igualmente, à sua maneira, uma tentativa de enfrentamento da irreversibilidade.

Nenhuma dessas alternativas é vislumbrada por Faustino. Inês é para ele a imagem do beco sem saída. Porque, se continuamos em nossas obras, são elas, não nós, que – efetivamente? – sobreviverão no tempo

Oh In – ut – ilidade, Inês, quem vive,  
Sobre que filhos, sobre que folhas?  
Ouve, repara, ávida Lídia, os sinos,  
Os fabricados sinos se partiram,  
Os generados filhos se quebraram,  
Todos falhamos, tudo,  
Ai, todos farfalhamos, sinos, folhas:  
As fabulosas naves passam prenhes.  
Os fenecidos anos voltam secos.  
Degenerados, regenerados?  
Inês, Lídia – passamos<sup>21</sup>.

Esta Inês, um duplo da Lídia de Reis, sugere a Faustino o que escapa à interlocutora muda do poeta português – ou, quem sabe, a quem Reis permaneça surdo, temendo perceber a inutilidade de uma proposição como a de *aproveitar o tempo*, mas essa é já uma outra história, para a qual não há tempo agora. Os desdobramentos da pergunta inicial do poema estão longe de poder oferecer respostas, não podendo, portanto, servir de consolo. Se devemos apenas aproveitar o tempo enquanto passamos, o aproveitamento não nos livra

---

<sup>21</sup> FAUSTINO, Mário. [Sem título]. In. Poesia completa poesia traduzida. São Paulo, Editora Max Limonad, 1985. p. 56.

de passarmos, não é suficiente para eliminar a consciência aguda. E a poesia, ao contrário do que crêem muitos poetas, também não nos salva porque ela se constrói a partir de imagens tiradas do mundo que nos assiste corromper e que, apenas por uma ilusão de ótica, parece estar a salvo da corrupção. Assim é que John Donne e Gerard Manley Hopkins – dois importantes exemplos desse raciocínio de que a natureza se apieda de nosso destino, do qual ela não compartilha – tornam-se, no poema de Faustino, evidências da ilusão de ótica. Seja ou não produto humano, o destino do que existe é deixar de ser. Os sinos podem dobrar por nós mas não o farão para sempre. As folhas, ai delas, estão mais próximas de nós do que aparentam: elas farfalham e é tudo. Não há lugar para grandiloquência quando o próprio dobre dos sinos reduz-se a um imperceptível farfalhar.

Por último vem a lembrança do que foi a tentativa particular de Pedro de neutralização do tempo. Como sementes, o rei plantou no fundo da imensa catedral os dois túmulos, esperando que sua beleza branca – sem dúvida uma recompensa para quem se dispusesse, ao longo dos séculos, a percorrer o longo caminho até o fim da nave para contemplá-los – pudesse salvá-lo e a Inês do irremediável. *As fabulosas naves passam prenes*. São fabulosas, e passam. Estão prenes do que serão os *anos secos*, pois nada importa a recuperação do tempo pela memória, se não estaremos presentes. A nossa imagem, degenerada ou regenerada, no futuro será assunto que não nos dirá respeito, assunto com o qual se debaterão outros, na vã tentativa de matar o tempo. Basta um descuido para o bolor subir do chão, consumindo a brancura do mármore. A imagem que, a partir de Inês, é projetada por Faustino, irmana-se à melancólica constatação de Camões

Que me quereis, perpétuas saudades?  
Com que esperança ainda me enganais?  
Que o tempo que se vai não torna mais,



*Inês, Lídia, passamos. O tempo que se vai não torna mais. E, se torna, não tornam as idades.* Não poderia ser mais claro o sentido assumido pelo episódio aos olhos de Faustino. Sua conclusão é devastadora porque, a partir da contemplação de Inês, o poeta invalida todos os monumentos que a própria tradição literária havia erigido na tentativa de fazer frente ao eternamente assustador efeito do tempo. Tudo se dissolve, Inês ou Lídia, tanto faz o nome, já que o fim da história é sempre o mesmo. Não sei se é o hábito do sofrimento, o fato é que a contemplação da devastação, tal como ela nos é apresentada por Faustino, acaba por fazer desprender-se desse discurso sobre o nada que nos engole uma beleza misteriosa. A combinação das imagens já tão nossas conhecidas com o novo propósito de subversão de seu sentido habitual acaba por ser – à revelia do poeta? – uma renovação. O poema transforma-se na prova de que tudo está e não está dito, que ainda é possível dizer mais alguma coisa sobre o sentido do mundo. Para que serve dizê-lo? Apenas para que, mesmo sabendo que o jogo começa perdido, a gente não desista de jogar; para matar o tempo, um vício antigo. Só se renova o que já existe. Assim, Faustino não tira sua perscrutação do nada. Ele a empreende a partir do que outros fizeram antes dele, acabando por sugerir que algo permanece.

É por essas e por outras que o que era amargor e ceticismo pode se transformar, por descaminhos imprevistos, senão em crença declarada na reversibilidade, ao menos na desconfiança de que às vezes até sem querer a gente pode esbarrar num prolongamento indefinido e inesperado da nossa passagem. A situação atual de Inês é a seguinte: pontos

---

<sup>22</sup> CAMÕES. Luís de. Soneto 75. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar Editora, 1963. p. 294.

consideravelmente tomados por fungo em sua estátua jacente comprometem a idéia de uma permanência eterna – a ponto de um observador maldoso poder dizer que se o fim do mundo não vier logo, o encontro triunfal entre os amantes corre o risco de ser um fiasco. O nariz da beldade foi quebrado, num claro ato de desrespeito à memória de tão ilustre morta.

Mas, então o que acontece, que a visão da falência do projeto de eternidade não consegue quebrar a expectativa de se perceber, quem sabe, uma leve respiração, um movimento da cabeça na busca por uma posição mais cômoda, como quer o anjo que ajeita a almofada? Definitivamente estamos limitados, nosso corpo fadado a ocupar um determinado tempo no espaço. Mas nossa imaginação, mesmo que resistamos, nos impede de enxergarmos só o limite. Não é, então, a crença ou não na permanência, uma qualquer concepção de imortalidade, entre tantas que a imaginação humana fabrica, o que efetivamente pode dar sentido à humanidade mas o simples exercício dessa mesma imaginação. No fim, o jogo que começa perdido não sofre uma reviravolta que leva à vitória mas, de tanto ser jogado, acaba por criar nos jogadores uma impressão de continuidade, de permanência, dada justamente pela observação de que existe uma identidade entre o desejo de um poeta de meados do século XX e o de um rei do século XIV. A realidade histórica de um e de outro, as formas de expressão, tudo é diferente. Não, o desejo continua, é o mesmo.

Jorge de Lima é uma prova de assunção da continuidade. O canto IX da *Invenção de Orfeu* é dedicado a sua particular perscrutação do enigma inesiano. Ao dirigir seu olhar para Inês, tem uma impressão diferente daquela registrada por Faustino. Igualmente afasta-se de Camões, já que o poeta brasileiro enxerga uma Inês desassossegada

Estavas, linda Inês, nunca em sossego,  
E por isso voltaste neste poema<sup>23</sup>.

Esse desassossego entrevisto em Inês é a garantia de sua permanência. Como um fantasma, ela *volta* no poema, tomando o *eu*, estabelecendo-se então desde o início, desde o primeiro contato, a interdependência, sobre a qual se constrói o par, que afinal é o primeiro passo para uma comunhão como a que experimentam aquele Pedro e seus súditos. Voltando à infância, o poeta aponta Inês como a origem da poesia – o verbo peculiarmente encarnado

Ela fechada virgem, via-a em rio;  
eu era os meus sete anos, vendo-a vejo  
a própria poesia que surgiu  
intemporal, poesia que antevejo,  
poesia que me vê, verá, me viu,  
ó mar sempre passando em que velejo  
eu próprio outro marujo e outro oceano  
em redor do marujo trasmontano

.....<sup>24</sup>

A interdependência é total e firma-se pelo olhar. A experiência descrita aqui iguala-se a da visão da máquina do mundo no poema drummondiano, com a diferença de que aqui há uma comunicação plena, que permite a transmissão de um legado, impossível em *A máquina do mundo*. Inês-poesia surge, aparece diante do menino e o faz compreender; envolve-o, dilatando sua existência. Depois dessa visão, ele será mais do que seus sete anos, será mais de um, será o tempo

Meu pai te lia, ó página de insânia!  
E eu o escutava, como se findasses.  
Findasses? Se tu eras a espontânea,  
a musa aparecida de cem faces,

<sup>23</sup> LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. p. 871.

<sup>24</sup> Op. cit. p. 871-872.

a além de mim e além da Lusitânia  
como se além da página acenasses  
aos que postos em teus desassossegos,  
cegam seus olhos por teus olhos cegos<sup>25</sup>.

O que vai aqui – e que será depois retomado por Junqueira – inscreve-se no movimento de libertação dos sentidos já mencionado. A história de Inês não acaba onde acabou. Não obedece à constrição imposta pela página – daí uma das peculiaridades da encarnação desse verbo – porque preexiste a ela. Está além. Além do tempo, porque não finda; do espaço, porque ultrapassa os limites da Lusitânia onde transcorreu o episódio; além da matéria também, porque é autônoma em relação àquele que a recebe. É, na verdade, o verbo nunca encarnado – e, portanto, livre do limite fatal da temporalidade, o discurso em estado puro, aquele que funda – tal como o imaginou Foucault.

Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível<sup>26</sup>.

Esse é o mito. Mito que, afinal, não aparece assim de supetão, sem aviso. Essa que poderíamos denominar de uma outra natureza do episódio já vem deixando seus *indícios*, para usar a palavra tão apropriada de Junqueira, desde o começo desta escavação.

O primeiro indício é a impossibilidade de circunscrição do episódio em seus limites históricos. Daí, passa-se à utilização do instrumento literatura para dar vazão ao que não podia ser contido pela história. De posse de tal instrumento, ganha-se a possibilidade de

---

<sup>25</sup> Op. cit. p. 872.

<sup>26</sup> FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2000. p. 5-6.

estabelecer as ligações daquilo que nasceu como história com os conteúdos a-históricos da história humana. O anacronismo, a recusa de explicações de caráter racional-objetivo são as peças principais acopladas ao instrumento literatura para que ele acesse as camadas mais profundas e traga à superfície as imagens que, *desprendidas de todas as conexões mais primitivas* – e, neste caso, tais conexões devem ser associadas ao nível histórico do episódio – oferecerão aos eventuais escavadores a possibilidade de aproximação com um passado que é ao mesmo tempo individual e coletivo. Que está no tempo e também fora dele. Um passado que se atualiza a cada escavação empreendida e, ao fazê-lo, dá ao escavador a dupla imagem do que finda e permanece, mas sobretudo promove sua comunhão com a matéria escavada. Essa é a verdadeira recuperação do tempo perdido, aquela que funde o sujeito e o objeto da escavação, fazendo com que o primeiro sinta-se parte do que foi o segundo, do que ele continuará sendo graças primeiro à imaginação e depois à memória do escavador.

Pela via do mito chega-se a uma interpretação de contornos “metafísicos”, que certamente contribui para ampliar o alcance e os sentidos assumidos pelo episódio. Que não se pense, entretanto, que história, literatura e mito sejam vias excludentes. Há no tema inesiano uma perfeita interligação de questionamentos, de tal forma que o caleidoscópio que aparece em *O sol por natural* pode ser tomado como a imagem mais que adequada para sua representação. Os três caminhos convergem para a busca da identidade, busca que se dá em dois níveis, histórico e supra-histórico, sendo a confluência um movimento cuja importância faz com que ela sirva de ponto de apoio para uma melhor definição do funcionamento do que eu estou a chamar de mito.

#### IV

Em primeiro lugar, é importante dizer que o episódio em si não pode ser identificado diretamente com o mito. Em seguida, é preciso lembrar que atribuir ao episódio – em suas versões históricas ou literárias – o estatuto de mito é um gesto complexo, ainda que os traços do mito sejam identificáveis com facilidade nas evidências mencionadas acima. Toda esta cautela se deve ao fato de os especialistas restringirem a manifestação do mito a determinados contextos.

Numa rápida síntese, para falar em mito propriamente dito precisaríamos do que esses mesmos especialistas chamam de sociedade tradicional, cuja compreensão da temporalidade, representada não pela imagem da linha reta mas pela do círculo, pauta-se por uma imbricada relação entre os planos sagrado e humano. Essa mesma sociedade seria regida pela idéia de que o plano humano está separado do plano sagrado mas essa separação não é definitiva. Há canais de comunicação com o sagrado que periodicamente são abertos, através dos quais se opera uma volta ao momento de equilíbrio original, o tempo em que não havia a separação dos planos. Nesse ponto entra o mito:

O mito conta como, graças aos feitos dos Seres Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, quer seja a realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narração de uma “criação”: descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a *existir*. O mito só fala daquilo que *realmente* aconteceu, daquilo que se manifestou plenamente. (...) Em suma, os mitos descrevem as diversas e freqüentemente dramáticas eclosões do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É esta irrupção do sagrado que *funda* realmente o Mundo e que o faz tal como é hoje. Mais ainda, é graças a intervenções dos Seres Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 12-13.

Trata-se de uma narrativa que servirá como esse canal, assegurando, através da rememoração-recuperação das origens, a contínua manifestação do plano sagrado no plano humano. A cada recitação do mito, que obedece a rituais específicos, dado o conteúdo sagrado da narrativa, os membros dessa sociedade tradicional participam da anulação do tempo histórico, vivenciando o tempo sagrado.

Para o homem das sociedades arcaicas, aquilo que se passou *ab origine* é susceptível de se repetir pelo poder dos ritos. Para ele, portanto, o essencial é conhecer os mitos. Não só porque os mitos lhe fornecem uma explicação do Mundo e da própria maneira de estar no mundo, mas sobretudo porque, ao recordar, ao reactualizá-los, ele é capaz de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os Antepassados fizeram *ab origine*. Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Por outras palavras, aprende-se não só como as coisas passaram a existir, mas também como as encontrar e como fazê-las ressurgir quando elas desaparecem<sup>28</sup>.

Fundamental na estrutura dessas sociedades, o mito, mesmo sendo uma narrativa sagrada, está sempre a serviço da manutenção do elo entre o sagrado e o profano, para que os homens não se sintam desligados do plano divino. Através do mito, os indivíduos se reconhecem como seres humanos e como parte de um todo que não conhece a finitude, apenas o recomeço. No mito encontra-se a força para praticar ações difíceis, mas fundamentais para o bom funcionamento da sociedade. Enfim, o conteúdo sagrado do mito é preservado devido a sua natureza sobrenatural mas sua função é orientar todas as atividades humanas, estejam ou não diretamente ligadas ao culto das divindades. Na verdade, em uma sociedade desse tipo a experiência do sagrado não se dá exclusivamente em atividades ritualísticas como a recitação dos mitos.

Nem os objetos do mundo exterior, nem os atos humanos, falando de maneira apropriada, têm qualquer valor autônomo intrínseco. Os objetos ou atos adquirem um valor, e, ao fazer isso, tornam-se reais, porque participam, de uma forma ou outra, de uma realidade que os transcende. (...) O objeto surge como receptáculo de uma força exterior que o diferencia de seu

---

<sup>28</sup> Op. cit. p. 19.

próprio meio e lhe dá significado e valor. Essa força pode estar na substância do objeto ou em sua forma; uma rocha revela-se como objeto sagrado porque sua própria existência é uma hierofania: incompreensível, invulnerável, ela é aquilo que o homem não é. Ela resiste ao tempo; sua realidade combina com a perenidade<sup>29</sup>.

Para uma tal sociedade, toda a natureza que rodeia o ser humano participa do sagrado à medida que apresenta características que escapam à compreensão imediata dos homens, ligando-a por isso ao plano perfeito, aquele em que nada se corrompe ou finda. A rocha transforma-se em uma imagem do sagrado, um símbolo. A esse símbolo caberá indicar que o movimento do cosmos está reproduzido em cada uma de suas partes, que nada fica fora do ritmo cósmico, cíclico, sensível na alternância do dia e da noite e na mudança das estações. Daí que os símbolos tenderão a ser sempre multivalentes. Mas, não é apenas a natureza que *contém* o sagrado, também o homem tem sua parcela de sagrado quando repete uma ação que, no tempo mítico, foi praticada pelos deuses.

(...) o homem “primitivo”, arcaico, não reconhece qualquer ato que não tenha sido previamente praticado e vivido por outra pessoa, algum outro ser que não tivesse sido um homem. Tudo que ele faz já foi feito antes. Sua vida representa a incessante repetição de gestos iniciados por outros.

Essa repetição consciente de determinados gestos paradigmáticos revela uma ontologia original. O produto bruto da natureza, o objeto modelado pela indústria do homem, adquire sua realidade, sua identidade, mas apenas até o limite de sua participação numa realidade transcendental. O gesto se reveste de significado, de realidade, unicamente até o ponto em que repete um ato primordial<sup>30</sup>.

Cada parte do cosmos tem em si manifestada a transcendência. Mesmo que sem uma importância autônoma intrínseca, as coisas passam a ser importantes ao *conterem* o sagrado. E não se trata, é fundamental observar, de uma participação na transcendência que anula humanidade e natureza. As peculiaridades características do ser humano não

---

<sup>29</sup> ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1991. p. 17.

<sup>30</sup> Op. cit. p. 18.



precisam ser suprimidas para que se efetive sua participação na transcendência. Além disso, o fato de o tempo ser compreendido ciclicamente traz a promessa de um eterno recomeço. Diante de uma experiência cultural como essa, não é difícil concluir que a irreversibilidade seja um problema desconhecido para esse tipo de comunidade. O tempo histórico não tem o peso negativo que experimentamos, não é um problema, uma vez que a noção de realidade é identificada com tudo que se desenvolve fora dele e, por isso, constitui as ações paradigmáticas que devem ser repetidas pelos homens, já que o que está a salvo do tempo histórico é *invulnerável*, incorruptível. Dessa maneira, tem-se a garantia de que tudo se repete e, portanto, continua. A eternidade, característica exclusiva do plano sagrado, penetra no plano humano conferindo ao homem um estatuto que ele não tem.

(...) o interesse nos aspectos “irreversível” e “novo” da história é uma recente descoberta na vida da humanidade. Pelo contrário, a humanidade arcaica (...) defende-se, até quase o limite de suas forças, contra toda a novidade e a irreversibilidade que a história subentende<sup>31</sup>.

Nada poderia ser mais diferente do contexto histórico do episódio inesiano do que esta descrição. Intensifica-se a diferença se pensarmos que, no tempo em que se deram os fatos relacionados à morte de Inês, já se havia imposto uma nova maneira de vivenciar o sagrado, cujas conseqüências na compreensão da temporalidade desembocaram no terror da irreversibilidade<sup>32</sup>. Não apenas o cristianismo mas principalmente a Igreja Católica como instituição haviam constituído, ao tempo em que se passou a história de Pedro e Inês, uma visão hegemônica da temporalidade em sua vertente linear que não dava qualquer espaço

---

<sup>31</sup> Op. cit. p. 47.

<sup>32</sup> Para um melhor detalhamento da questão ver o item Mitos e História, parte do Capítulo I de *Mito do Eterno Retorno*. Op. cit. p.37-47.

para a utilização do mito como essa ponte para o sagrado<sup>33</sup>. O cristianismo contribuiria com o que Mircea Eliade chama de *inovação espetacular* ao descrever o impacto dessa religião sobre os não-cristãos. Essa inovação consistiria

Na valorização do Tempo, em última análise, na *salvação* do Tempo e da História. Renuncia-se à reversibilidade do Tempo cíclico, impõe-se um Tempo irreversível, pois desta feita as hierofanias manifestadas pelo Tempo não mais podem ser repetidas: o Cristo viveu, foi crucificado e ressuscitou uma única vez. Daí vem uma plenitude do instante, a ontologização do Tempo: o Tempo consegue *ser*, o que quer dizer que ele pára de tornar-se, que se transforma em eternidade<sup>34</sup>.

O tempo histórico, que na sociedade tradicional tende a ser desvalorizado, ganha importância com o cristianismo porque afinal é nele que o sagrado, através do nascimento do Cristo, apresenta-se de modo inédito. Há, obviamente, muitos pontos de contato entre a visão de mundo que se desenvolve a partir do surgimento do cristianismo e as visões de mundo construídas sobre o mito. Mais um problema de herança, termo especialmente útil neste caso por contemplar a possibilidade da recusa. Sem enveredar por esse caminho agora, basta notar que tanto em um caso quanto no outro trata-se da mesma questão: determinar os limites entre o tempo e a eternidade e, a partir deles, o lugar destinado ao homem. Se a questão é a mesma, a mesma não será a resposta, uma vez que, ao se “tomar consciência” da magnitude da manifestação do sagrado, perde-se a possibilidade de repetição das suas intervenções. O tempo histórico valoriza-se. Não poderia ser diferente,

Na medida em que Deus se manifesta através dele, conferindo-lhe um significado trans-histórico. (...) O Tempo torna-se plenitude pelo próprio fato da reencarnação do Verbo divino;

---

<sup>33</sup> Obviamente não estou a querer dizer que a transformação na vivência da temporalidade deu-se, no que diz respeito às sociedades ocidentais, de maneira abrupta e que foi o cristianismo o único responsável pela mudança de perspectivas. O que importa neste contexto é assumir seu poder de sistematização e manutenção de uma perspectiva temporal que afinal foi aceita por sociedades com as mais diversas experiências culturais e igualmente diversas concepções de temporalidade.

<sup>34</sup> ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 169.

porém este mesmo fato transfigura a história. Como poderia ser inútil e vazio o Tempo que viu Jesus nascer, sofrer e ressuscitar? Como poderia ser reversível e repetir-se *ad infinitum*<sup>35</sup>.

Aqui começa a ser possível perceber os efeitos do que a princípio poderia ser encarado como uma simples diferença de enfoques. A partir da “descoberta” da irreversibilidade das ações sagradas, cria-se a noção de que seja impossível recuperar o que quer que se passe no horizonte humano. O tempo começa a correr o risco de ser desperdiçado; uma vez que nenhum gesto divino, cujo único intuito é salvar o homem, pode ser repetido, cabe ao homem ficar alerta para não desperdiçar a manifestação divina, que passa a poder se dar a qualquer momento, prescindindo por um lado do ritual específico para estabelecer a comunicação e por outro desautorizando o homem comum de ser o receptáculo do sagrado. O resultado é que de cúmplice do sagrado o ser humano se transforma em refém. A falta de atenção pode comprometer a salvação.

(...) o acontecimento histórico, mesmo permanecendo o que é, torna-se capaz de transmitir uma mensagem trans-histórica: todo o problema consiste em decifrar essa mensagem. Pois, após a encarnação do Cristo, supõe-se que o cristão deva procurar as intervenções de Deus, não apenas no Cosmos (...) mas também nos acontecimentos históricos. A empresa nem sempre é fácil; decifra-se sem muitas dificuldades os “sinais” da presença divina no Cosmos, mas na História estão também escondidos sinais similares<sup>36</sup>.

Então, como saber qual acontecimento histórico contém a mensagem divina? Antes o portador da mensagem identificava-se pois, mesmo sendo parte da história, apresentava-se como símbolo. A rocha usada como exemplo não deixava de ser rocha ao configurar um símbolo do sagrado, assim como era fácil identificar o que em um determinado fenômeno ou objeto compartilhava do plano divino. Havia aquilo que, anacronicamente, talvez

---

<sup>35</sup> Op. cit. p. 169.

<sup>36</sup> Op. cit. p. 170.

podéssemos classificar como uma maior democracia na vivência do sagrado, uma vez que do interior da desimportância característica da dupla homem-natureza era possível projetar-se para o sagrado recebendo-o em si. Eliade cita o exemplo de um pescador da Nova Guiné que se assume como um ancestral mítico

“(...) um homem me contou que quando ia caçar peixes (com arco e flecha) pensava ser o próprio Kivavia”. De fato, não implorava pelo favor e a ajuda de Kivavia, mas identificava-se pessoalmente com esse herói mítico<sup>37</sup>.

Com a valorização dos eventos históricos, com sua transformação em símbolos *possíveis* passa a ser preciso adivinhar o que em cada um deles constituirá o símbolo, já que não se trata mais de *reconhecer* uma ação praticada no tempo sagrado. Tudo é novo, tudo acontece pela primeira vez, que deve também ser a única. Agora é instaurada uma nova ordem. A ordem do milagre, que disciplina o acesso ao sagrado. Muito bem, ele pode irromper a qualquer momento, mas não vai ser qualquer um que, sem incorrer em pecado mortal, poderá se apresentar como instrumento de sua manifestação.

O ineditismo do cristianismo pode ser visto, se não como o único responsável, ao menos como um fator importante – visto que o caráter universalista dessa religião a torna adequada a propagar uma mesma visão de mundo para qualquer coletividade – para o estabelecimento de uma situação paradoxal: talvez em nenhuma outra religião seja dado ao homem e ao seu tempo um papel tão importante mas, por outro lado – ou por isso mesmo – em nenhuma outra seja exigido desse mesmo ser humano que ele abduca dessa condição para ter direito a participar do sagrado.

---

<sup>37</sup> ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. p. 37.

Já na qualidade de religião institucional, o cristianismo esforçar-se-á para legislar sobre todas as atividades da vida humana de modo a marcar como uma preparação para a eternidade a parcela do tempo histórico que cabe a cada indivíduo. Assim, para continuarmos com o exemplo do pescador, o homem não mais estará autorizado a incorporar a divindade para garantir um bom desempenho de seu papel – do qual depende, além do próprio, toda uma comunidade. A divindade transforma-se no exemplo máximo do sacrifício, no que ele tem de abdicação da satisfação dos desejos e necessidades. *Incorporar* o Cristo – apenas por assumi-lo como exemplo, jamais agindo como o pescador, é bom ressalvar – equivalerá a diminuir a importância da vida humana enquanto tal, ressaltando sua sacralidade, como resultado de uma vontade divina que é. Não se trata de refletir sobre a pertinência dessa interpretação do que foi a trajetória do Cristo mas de registrar que em um determinado momento histórico essa trajetória tenha sido compreendida dessa maneira. Um movimento que, na origem, apresenta um forte conteúdo ético, cujo objetivo é o de dignificar a humanidade como um todo, quebrando as barreiras, sejam elas étnicas ou de classe, acaba por servir por um período considerável como um instrumento de opressão<sup>38</sup>. Uma opressão que é exercida sobre todas as atividades quotidianas e tem no próprio corpo humano sua *pièce de résistance*.

Como parte integrante do esforço institucional figura a preocupação de São Paulo de salvaguardar o corpo dos excessos a que ele de bom grado se abandonaria. Em sua I Epístola aos coríntios – cuja importância para a sistematização da doutrina não precisa ser mencionada – o apóstolo tem uma resposta bastante equilibrada para os que o indagam

---

<sup>38</sup> Ver, a propósito dessa que pode ser identificada como uma outra *inovação espetacular* do cristianismo, a epístola de São Paulo aos Gálatas, em que o apóstolo faz a distinção entre a observância da Lei e a vivência na Fé. PAULO. Gálatas 2, 11-21.

sobre uma possível interdição ao casamento<sup>39</sup>. Seu *é melhor casar do que abrasar* assume a sexualidade como um fator que não pode ser ignorado ou reprimido por completo. Mas deve ser submetido a uma disciplina, de modo que o cristão não se deixe governar pelo sexo, equilibrando seus apelos com o chamado da divindade. As palavras de Paulo são liberdade com disciplina. Não há em sua resposta a condenação do exercício da sexualidade, desde que se dê nos limites do que é apontado como adequado para um irmão, que se resume em procurar permanecer no estado – virgem, celibatário ou casado – em que se encontrava quando do chamado do Senhor. Antes de responder, o apóstolo registra que sua justificativa baseia-se em um ponto de vista particular, fazendo questão de que a resposta não seja compreendida como uma mensagem direta do Senhor, mas como fruto de uma experiência pessoal. Entretanto, esse é um fruto especial porque confere às palavras do santo a autoridade de quem “merece confiança pela misericórdia que alcançou do Senhor”. Revestido dessa autoridade que reclama para si, Paulo aconselhará

Sou, pois, de opinião que, por causa das prementes necessidades, é coisa boa para o homem permanecer como está. Estás ligado a uma mulher? Não procures desligar-te. Não estás ligado a uma mulher? Não procures mulher. Entanto se casares não pecas; como também, se uma virgem casar, não peca. Esses, porém experimentarão tribulações na carne, e eu quereria vo-las poupar<sup>40</sup>.

Manter-se casto possibilitaria a quem o conseguisse uma total disponibilidade para os assuntos de Deus.

---

<sup>39</sup> A regulamentação da sexualidade tal como proposta pelo cristianismo é um fator determinante para a vivência da temporalidade – ou para seu esvaziamento, talvez fosse melhor dizer – uma vez que essa regulamentação determina a condenação do prazer, o prazer experimentado pelo corpo em um tempo e um espaço que não são identificados pela instituição como dignos de participar da verdade intemporal da transcendência. Como logo mais veremos, parte da importância do episódio inesiano pode ser creditada à reação de Pedro a essa constrição institucional, uma vez que, ao construir os túmulos, o rei faz questão de ignorar a separação entre tempo humano e tempo divino. Ignorando-a, Pedro reequilibra a relação dos valores atribuídos a esses tempos.

<sup>40</sup> PAULO, 1º Coríntios 7, 26-28.

Quem não é casado é todo solícitude pelas coisas do Senhor, procura agradar ao Senhor. Quem, porém, se casou preocupa-se com as coisas do mundo, procura agradar à mulher e está dividido. Do mesmo modo a mulher que não é casada, bem como a virgem, anda solícita pelas coisas do Senhor, a fim de ser santa de corpo e de espírito. Pelo contrário, a mulher que se casou, anda solícita com as coisas do mundo e procura agradar ao marido<sup>41</sup>.

Pelo resumo, considerando que o movimento estava ainda se organizando, é natural que a disponibilidade para uma máxima vivência dos preceitos fosse objeto da atenção de Paulo; o problema que se origina de sua argumentação deve-se em primeiro lugar à separação entre os assuntos do mundo e os assuntos de Deus e, em seguida, à gradação que ele estabelece para conciliar esses dois planos. Nos dois trechos citados acima é possível perceber a fragilidade de uma tentativa de conciliação como essa: o objetivo único do ser humano deve ser agradar ao Senhor. A medida desse agrado é dada pela capacidade do fiel para abdicar da solícitude com as coisas do mundo até que se estabeleça, entre ele e o Criador, uma relação de exclusividade. Nesse contexto, o corpo tem importância apenas instrumental, na qualidade de templo do espírito, daí a formulação de um ideal baseado em se libertar o indivíduo dos apelos do mundo para dedicar-se às exigências da transcendência – de resto, guardadas as devidas diferenças histórico-culturais, objetivo comum entre São Paulo e Platão. Não bastasse essa recomendação – deveras difícil de ser cumprida –, Paulo ainda lembra que não se pode perder tempo demais com o mundo decidindo quanto se vai dedicar de si a Deus. Há pouco tempo, diz o santo:

Isto, portanto, vos digo, irmãos: o tempo é reduzido; aqueles, pois que têm esposa, sejam como se não as tivessem, os que choram, como se não chorassem, os que andam alegres, como se não andassem, os que compram, como se não possuíssem, os que se servem do mundo, como se dele não usufruíssem; porque passa o cenário deste mundo. Ora eu queria que não tivésseis preocupações<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> PAULO, 1º Coríntios 7, 32-34.

<sup>42</sup> PAULO, 1º Coríntios 7, 29-32.

Por certo não há maior preocupação do que tentar seguir este conselho do santo. Afinal, como olhar para o mundo sem o enxergar, privar os sentidos de prazer ou dor se é isso que nos diz que estamos vivos? Decerto a vida não tem importância. Ela passa, nós passamos. Mas, o que fazer com o que sentimos e experimentamos enquanto passamos?. Sim, é sempre o mesmo problema. Se compararmos esta desimportância à qual é relegado o homem com aquela experimentada nas sociedades tradicionais veremos que neste caso o desespero ganha proporções consideráveis porque à vida humana em sua parcela corpórea e material é negada qualquer possibilidade de experimentar um prazer – e a dor que dele advenha – que seja *indiscutivelmente* legítimo. Estabelecido o objetivo de dedicação exclusiva ao Senhor, tudo passa a ser uma questão de gradação: em Paulo, casar só é melhor do que atirar-se à cegueira do pecado a que nos leva o que hoje se chamaria de sexo casual. Com a evolução do cristianismo, também o casamento, a própria esfera da legitimidade da sexualidade, passará por um severo processo de disciplinarização. Tamanha constrição leva-nos de volta ao paradoxo: para que o ser humano é presenteado com a “consciência” da importância da temporalidade se seu caminho em direção à eternidade deverá ser marcado pelo esforço de *sair* do tempo, através da recusa de sua condição?

Se em São Paulo não se encontram indícios da interdição completa da sexualidade, seu desejo de supressão gradativa do sexo ao apontar para a necessidade da sua contenção estabelece um ponto de apoio sobre o qual se desenvolverão as mais fortes restrições a essa característica da humanidade. A ponto de, como lembra Le Goff, o pecado original, essencialmente constituído por um desafio intelectual do homem a Deus, ter sido transformado, no cristianismo medieval, em uma afronta de ordem sexual. Daí à execração generalizada de tudo que dissesse respeito ao corpo e especialmente ao corpo feminino foi



um passo<sup>43</sup>. Quando isso aconteceu, aumentou a distância entre esse novo mundo e o mundo do mito porque já não se tratava de separar o homem – criatura especial – da natureza pela elevação de sua condição, mas de dividir, no interior da humanidade, o par que teria condições de forjar a eternidade – que, como ficou dito atrás, é o objetivo em torno do qual comungam as duas visões de mundo<sup>44</sup>. Menos válida porque excessivamente prosaica, no entender de Platão, mas definitivamente palpável, uma vez que não há crença mais segura na eternidade do que imaginar a eterna continuidade da própria espécie. Enfim, de um mundo inclusivo, em que todos os participantes, ao manterem estreitas relações entre si, compreendem e experimentam a transcendência, passamos a um mundo exclusivo em todos os níveis. Não poderia ser maior a distância entre eles, distância que se evidencia se lembrarmos dois poemas de Píndaro cujo tema é o sentido da existência humana. O primeiro deles, *Sabedoria*, diz

Melhor é desejar do céu  
coisas que assentem a um espírito mortal,  
sabendo o que se encontra a nossos pés,  
e qual a sorte para que nascemos.

- Ó minha alma, não aspire  
a uma existência de imortal,  
mas goza plenamente  
tudo o que esteja a teu alcance<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Howard Bloch, em seu livro sobre misoginia, lembra a existência de aspectos coincidentes na construção dos gêneros sexuais entre o cristianismo e culturas preexistentes ou vizinhas a ele mas observa que “nada nas tradições anteriores rivaliza com o ascetismo do cristianismo primitivo, segundo o qual apenas a renúncia da carne detém a promessa de salvação”. In: BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 17.

<sup>44</sup> Mesmo transformado em um sacramento, depois de ter sido declarado indissolúvel o casamento não deixa de fazer parte do plano de contenção do sexo, e, por extensão, de supressão de todo um contexto em que se incluem as mais diversas expressões da afetividade, já que não há liberdade nem mesmo em uma situação autorizada. Mesmo a procriação, que justifica a sacralidade do casamento, está longe de servir a essa idéia de representar a eternização da humanidade. Em primeiro lugar, por estar marcada pelo pecado original, em segundo, por não ser essa a eternidade a que deve almejar o bom cristão. Ver, a respeito das relações entre casamento e afetividade na Idade Média, os ensaios de Georges Duby sob o título *Do Amor e do Casamento*, na primeira parte de DUBY, Georges, *Idade média, Idade dos Homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 11-100.

<sup>45</sup> RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (org.). *Poesia Grega e Latina*. São Paulo: Cultrix, 1964. p. 116.

Neste poema impressiona a agudez da consciência da precariedade da vida humana, contida na assunção de que o desejo de imortalidade não será jamais satisfeito, não devendo, portanto, ser acalentado. Por outro lado, essa precariedade não invalida a experiência humana cuja plenitude pode, sim, ser alcançada pelo aproveitamento total do tempo que nos é dado viver. No que constitui uma espécie de complementação dessa sabedoria, temos *De uma só raça*.

De uma só raça, apenas uma,  
nós somos, deuses e homens:  
de uma só mãe tiramos nosso alento.  
Separa-nos, porém,  
o desigual poder: o homem é nada,  
mas para os deuses  
morada para sempre inabalável  
é o céu de brônzeo piso.

Pela forma corpórea, ou no vigor do espírito  
somos no entanto como os imortais,  
embora não saibamos onde,  
no meio de que dias ou que noites,  
o Destino escreveu que deveremos  
findar nossa carreira<sup>46</sup>.

A relação de complementaridade entre os dois poemas deve-se ao fato de que neste último é ainda a imortalidade o tema e o problema, mas a aceitação do destino humano é aqui reforçada pela aproximação entre o mundo dos deuses e o dos homens, já que tanto uns quanto outros têm uma origem comum. Também aqui não se trata de invalidar a humanidade. Muito pelo contrário, trata-se de inscrevê-la no seu lugar, o lugar que lhe cabe na ordem do cosmos que aos deuses, *irmãos* dos homens, reserva a imortalidade e a estes a

---

<sup>46</sup> Op. cit. p. 117.

finitude. Mas não é essa a aceitação da humanidade prescrita e ambicionada pela instituição em que se transforma o cristianismo.

Os efeitos da boa nova chegaram ao ponto de fazer crer à própria humanidade que se tinham acabado as antigas correspondências entre a realidade humana e o ritmo do cosmos. Sai de campo o círculo, antes tido como a imagem perfeita da eternidade por apontar, pela renovação cíclica da natureza e da humanidade – elementos palpáveis e nem por isso vistos com desconfiança no que diz respeito a conterem valores legítimos –, a inclusão do mundo humano e de tudo que o cerca no plano da permanência infinita. Como sai de campo o mito, responsável por garantir o vínculo com a eternidade. Reencenando as origens no plano discursivo, o mito era o elo de ligação por excelência entre o mundo dos homens e o dos deuses.

O golpe que primeiro abalou sua importância deveu-se à mudança por que passou, juntamente com as transformações sofridas pela concepção da temporalidade, a concepção de realidade. Como produto de sociedades para as quais o tempo histórico é uma derivação do tempo sagrado, na qualidade de instrumento de atualização desse tempo, o mito narra ações paradigmáticas cuja realidade não só é inquestionável como sequer é posta como um problema. Naturalmente, se não há dúvidas em torno de sua realidade, também não as há no que diz respeito a sua veracidade.

Se usarmos a trajetória dos gregos como exemplo, podemos ter uma melhor idéia do processo que se desencadeia a partir de um determinado estágio de cultura. À medida que a história humana atrai atenção, interessando tanto quanto as peripécias dos deuses, noções como realidade e verdade tendem a sofrer alterações para se adequarem às exigências do contexto cultural que se cria: a narrativa histórica constrói-se, diferentemente da narrativa mítica, a partir da *investigação* dos fatos. Originalmente, o historiador é aquele que conta o

que testemunhou ou que ouviu de alguém que conhece a tradição. Num primeiro momento, portanto, o processo investigativo comporta a compilação de relatos tornados verdadeiros pela tradição. Entretanto, quanto mais se desenvolve, menos a historiografia aceita a informação que vem da tradição e mais exige a comprovação da veracidade dos fatos. Criase, então, com esse desenvolvimento – que, de resto, obedece a uma transformação generalizada do pensamento grego – uma separação entre as narrativas míticas das origens e as que se concentram nas origens históricas da sociedade grega.

A cada sucessão de cultura teremos uma nova forma de percepção do real, que implica na reformulação de conceitos como o de verdade. Mas pelo menos uma coisa não muda: esse impulso de engendrar uma explicação para o funcionamento do mundo

Existia (...) na Grécia um domínio, o do sobrenatural, em que todo o saber devia procurar-se junto de pessoas que estavam informadas; esse domínio era composto por acontecimentos, e não por verdades abstratas às quais o ouvinte pudesse opor a sua própria razão. Os fatos eram precisos: os nomes dos heróis e os seus patronímicos nunca faltavam, e a indicação do local da cena não era menos precisa (...)<sup>47</sup>.

Esta descrição aproxima as formas de retenção e propagação das narrativas míticas daquelas que, acredita-se, devem ser observadas para as narrativas históricas. Desse ponto de vista, não há tanta diferença entre o mundo do mito e o mundo da história, uma vez que, ainda que se trate da narrativa de ações de seres sobrenaturais, para fazer sentido para os humanos e, além disso, servir de paradigma de suas ações, é preciso que ela apresente um ponto em comum com sua experiência: sendo uma narrativa de acontecimentos determinados, nada mais natural do que tais acontecimentos sejam minuciosamente apresentados.

---

<sup>47</sup> VEYNE, Paul. *Acreditaram os gregos em seus mitos?* Lisboa: Edições 70, 1987. p. 38.

Este estado de coisas poderia ter durado mais de mil anos; não se modificou por os Gregos terem descoberto a razão ou inventado a democracia, mas por o campo do saber ter visto o seu quadro alterado pela formação de novos poderes de afirmação (a investigação histórica, a física especulativa) que faziam concorrência ao mito e que, ao contrário do mito, punham expressamente a alternativa do verdadeiro e do falso<sup>48</sup>.

Para dar idéia da distância que nos separa das sociedades tradicionais, basta pensar na pergunta que serve de título ao livro de Paul Veyne, *Acreditaram os gregos em seus mitos?* Mergulhados na cultura da informação, em que termos como “história verídica” e “baseado em fatos reais” são usados como chamariz eficaz para todo tipo de narrativa, é com curiosidade – e algumas vezes com boa dose de preconceito – que olhamos para sociedades cujas fontes de conhecimento prescindem da chancela do comprovadamente verídico – e nem por isso têm sua confiabilidade abalada. Para os que se maravilham com a possibilidade de descobrir a verdade inquestionável dos fatos, é sempre difícil imaginar que alguém, além dos membros das sociedades “primitivas”, possa *acreditar* em histórias falsas, inventadas, em ficções. O que é preciso lembrar é que também a idéia de verdade é um produto histórico, não oferecendo qualquer possibilidade de que a compreendamos como um conceito simultaneamente real e intemporal. O mesmo Veyne, na introdução a esse seu livro, observa que para compreendermos o mecanismo da crença é preciso que a transformemos a ponto de a encararmos como uma verdade.

Foi preciso reconhecer que, em vez de falar de crenças, devíamos, afinal, falar de verdades. E que as verdades eram elas próprias imaginações. Não fazemos uma falsa idéia das coisas: é a verdade das coisas que, através dos séculos, é estranhamente constituída. Longe de ser a mais simples das experiências realistas, a verdade é a mais histórica de todas elas<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Op. cit., p. 38.

<sup>49</sup> Op. cit. p. 11.

O resultado dessa transformação é, entre outras coisas, a possibilidade de se liberar a informação relevante e eficaz – aquela que nos explica e ao mundo em que vivemos – da necessidade de comprovação de sua veracidade histórica. Saímos do campo do verídico para o do verossímil ao assumirmos que a verdade, por ser esse produto histórico, tem sempre seus dias contados: a cada mudança do contexto histórico-cultural, faz-se necessário o ajuste do conceito de verdade para que ela corresponda à percepção da realidade resultante da mudança. Daí termos a tendência de compreender como delírios imaginativos o que em tempos às vezes nem tão remotos foi tido, sem dúvidas, como o resultado de um processo de investigação científica.

No fim, mesmo que o percurso do pensamento humano tenha levado a sugestão contrária, a pedra fundamental do real é a imaginação, o impulso do ser humano para engendrar uma explicação para o mundo que tem a pretensão de ser total e, por isso mesmo, muda constantemente, preservando, no entanto, a impressão de que é imutável.

Esta imaginação é uma faculdade, mas no sentido kantiano da palavra; ela é transcendental; constitui o nosso mundo, em vez de ser o seu fermento ou o seu demônio. Só que, e isto faria desmaiar de desprezo todo kantiano responsável, este transcendental é histórico, pois as culturas sucedem-se e não se assemelham. Os homens não descobrem a verdade: fazem-na, tal como fazem a sua história, e elas pagam-lhes na mesma moeda<sup>50</sup>.

A afirmação de que não apenas a verdade mas o próprio transcendental é histórico é de fundamental importância para compreendermos o motivo para que se crie uma tensão entre as imagens da transcendência que se vão engendrando. A idéia de transcendência, correspondente àquilo que entendemos como uma origem, que nos precede, nos forma e

---

<sup>50</sup> Op. cit. p. 12.

nos irá reabsorver – aquilo que não muda, portanto – muda como qualquer outro produto humano.

Este é um dado para anexarmos à discussão em torno do impacto da formulação de transcendência proposta pelo cristianismo. Se assumirmos a afirmação de Veyne como verdadeira, podemos concluir que, sendo a transcendência um conceito, um componente a mais na formação cultural das sociedades humanas – e não uma Realidade Superior que está além de nosso poder compreender – justifica-se que tudo o que seja tido como manifestação do transcendente tem como objetivo final o próprio homem. De fato, a assunção de que se trata de uma Realidade Superior representa nada mais nada menos do que a instituição de um papel deveras significativo. Ocorre que, no cristianismo, esse papel, cuja importância se deve ao fato de funcionar como um mecanismo de apoio, acaba por se descaracterizar com a transferência do objetivo final para o transcendente.

Além disso, quando o transcendente é imaginado como uma intervenção histórica, estabelece-se uma situação que dá margem a que ele “saia do controle”, alterando seu papel porque aquilo que, como produto humano, fora criado para servir de contrapeso ao temporal, para onde seriam canalizadas as frustrações humanas diante da impotência de *realmente* conhecer e submeter o mundo, passa a ser assumido não apenas como verdade imutável – na qualidade de transcendente – mas igualmente como verdade histórica, portanto, passível de ser submetida a uma prova de verificação de sua veracidade. Dessa maneira, o que na Grécia clássica foi experimentado como uma substituição que não invalidou definitivamente o contexto mítico e aquilo que ele representava – ainda que se possa dizer que tenham sido os próprios gregos os primeiros a se perguntar sobre o quanto acreditavam em seus mitos – transformou-se, com a hegemonia do cristianismo, em uma relação inconciliável de oposição. Uma oposição que, para ser mantida, demandou todo

aquele esforço de que falamos<sup>51</sup> e mais algum, se considerarmos que poucas histórias sobrevivem intactas a uma prova de verificação daquela natureza. Uma vez imposta essa necessidade, o mito e tudo que o compõe não ficará sem sua parcela de disciplina.

Nas sociedades tradicionais, a vigência do mito permite uma relação com o sobrenatural que não exige explicações para determinadas situações narrativas, pautadas pelo verídico e pelo admissível unicamente pela observação da realidade objetiva. A presença do maravilhoso não é, portanto, um entrave para a fruição dessas narrativas. Entretanto, com o processo de disciplinarização fez-se necessário separar aquilo que era o fruto de superstição do que era efetivamente miraculoso.

Uma das características do maravilhoso é, bem entendido, o fato de ele ser produzido por forças ou seres sobrenaturais mas que, precisamente, são múltiplos. (...) É que o maravilhoso não somente encerra um mundo de objetos, um mundo de ações diversas, como por trás dele há uma multiplicidade de forças. Ora, no maravilhoso cristão e no milagre há um autor, mas único – Deus – (...). Vem depois a regulamentação do maravilhoso no milagre (...) e, finalmente, a tendência para racionalizar o maravilhoso e, em particular, para lhe retirar, em maior ou menor medida, uma característica essencial: a imprevisibilidade<sup>52</sup>.

A perda da imprevisibilidade dá ao maravilhoso transformado em índice exclusivo do milagre um caráter regular, o que implica em uma certa monotonia na narrativa, já que

Como o milagre se opera por intermédio dos santos, estes encontram-se em tal situação que o aparecimento do milagre por sua intervenção é previsível. Creio poder notar (...) um crescente cansaço dos homens da Idade Média em relação aos santos porque, a partir do momento em que aparece um santo, já se sabe o que ele vai fazer. Quando o santo se encontra numa situação qualquer, sabe-se que ele realizará uma multiplicação dos pães, que ressuscitará um morto, que exorcizará um demônio. Dada a situação, sabe-se o que vai acontecer. Há todo um processo de esvaziamento do maravilhoso<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Sobre as diferenças de perspectiva encontradas nas narrativas marcadas pelo mito e naquelas pautadas por uma visão histórica ver o ensaio de Erich Auerbach, *A Cicatriz de Ulisses*. In AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 1-20.

<sup>52</sup> LE GOFF, Jacques. O maravilhoso no ocidente medieval. In: *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Estampa, 1994. p. 50.

<sup>53</sup> Op. cit. p. 50.



Como eu disse, garantir o lugar ocupado pela narrativa da trajetória de Cristo e pelo seu sentido para a história da humanidade na relação de oposição entre a verdade e a mentira, exigiu um esforço considerável. E penso que seja desnecessário dizer o quão turbulento foi esse processo de disciplinarização. O mito perdeu seu prestígio quando foi relegado à categoria de história mentirosa, que deveria ser refutada em benefício da única história verídica – na qualidade de veículo da Verdade que não morre e como manifestação inequívoca do sagrado. Mas, ainda que tenha sido vitorioso o movimento que culminou com a cristalização desses pares de opostos – mito/história e mentira/verdade –, o fato é que determinados aspectos do que se chama de humanidade permaneceram obscuros, mesmo tendo sido essa humanidade guiada pela verdade luminosa. Há cantos onde não chega a luz, ou onde sua aplicação acaba por ofuscar o objeto a ser revelado ao entendimento humano.

O que nos leva a supor que todas as mudanças brevemente descritas aqui foram insuficientes para satisfazer o insaciável desejo de *realmente* compreender o mundo porque alguma coisa sempre escapa, um fio, um detalhe, levados que somos sempre pela certeza inconsciente de que só o que nos pode consolar *realmente* são as narrativas baseadas em fatos irrealis – no que elas tem de infinita impossibilidade de ser comprovadas como verídicas. Essa certeza inconsciente é o elemento responsável pela sobrevivência não do mito em estado puro, uma vez que fora das sociedades tradicionais ele definitivamente perde seu caráter sagrado, mas do que se poderia identificar com um comportamento mítico, a ser experimentado através do exercício da memória coletiva – através da qual acontecimentos históricos são desvinculados de suas origens factuais, tornando-se manipuláveis para que, transformados em ficção, possam assumir significados que transcendem sua historicidade.

Poderíamos dizer que a memória popular devolve ao personagem histórico dos tempos modernos o seu significado como imitador do arquétipo, além de reproduzidor dos gestos arquetípicos – um significado sobre o qual os membros das sociedades arcaicas sempre estiveram e continuam conscientes (...)<sup>54</sup>.

Seguindo essa característica, abre-se outra possibilidade para o exercício do comportamento mítico na literatura de ficção, cujo descompromisso com o factual a transforma em veículo por excelência do mito. Sua sobrevivência nestes termos pode ser exemplificada por duas situações distintas entre si e por isso mesmo reveladoras da sua importância para a compreensão de determinados esquemas culturais que ultrapassam todas as fronteiras. O primeiro exemplo provém de uma comunidade do interior da Romênia, onde o folclorista Constantin Brailiou registrou a ocorrência de um processo de mitificação de um evento real<sup>55</sup>: uma balada de tema amoroso, cujos componentes indicavam tratar-se de uma narrativa tradicional

O jovem pretendente tinha sido enfeitiçado por uma bruxa nas montanhas, e alguns dias antes de se casar, a bruxa, motivada pelo ciúme, o empurrara de cima de um penhasco. No dia seguinte, os pastores tinham encontrado seu cadáver e, preso a uma árvore, seu chapéu. Haviam carregado o corpo de volta para a aldeia, e a noiva viera ao encontro da comitiva; ao se deparar com o cadáver do noivo, ela lançou um lamento fúnebre, repleto de alusões mitológicas<sup>56</sup>.

Ao procurar saber a época em que era situada a tragédia, o folclorista ouvia dos habitantes do lugar a mesma resposta: tratava-se de uma história ocorrida havia muito tempo. Entretanto, ao dar prosseguimento à pesquisa, Brailiou descobre não apenas que o caso acontecera menos de quarenta anos antes, como a noiva ainda estava viva.

---

<sup>54</sup> ELIADE, Mircea, *O Mito do Eterno Retorno*. p. 44.

<sup>55</sup> Referido em ELIADE, Mircea, *O Mito do Eterno Retorno*. p. 44

<sup>56</sup> Op. cit. p. 45.

Confrontada sua versão da história com a da balada, ficaram ressaltados os aspectos prosaicos do evento: de fato o noivo escorregara e caíra de um penhasco, mas fora trazido com vida à aldeia, onde morreu em seguida. Realmente a noiva entoara um lamento ritual fúnebre que, no entanto, não continha qualquer referência a uma bruxa da montanha. De tal maneira a tragédia tinha sido importante para aquela comunidade que a história fictícia não se restringia à narrativa da balada, mas havia substituído completamente o relato do evento original. Os aldeões, por sua vez, quando confrontados com a história original, justificavam-se dizendo que não era essa a história verdadeira e que a noiva tinha esquecido os pormenores, devido ao choque por que passara. A conclusão a que chega Eliade sobre a experiência de Brailiou é a seguinte

Quase todas as pessoas que viviam na aldeia tinham sido testemunhas do fato histórico autêntico; mas esse fato, como tal, não bastava para satisfazê-las: a trágica morte de um jovem, às vésperas de seu casamento, era algo bem diferente de uma simples morte por acidente; tinha um significado oculto, que só poderia ser revelado graças a sua identificação com a categoria de um mito<sup>57</sup>.

Seria, então, esse sentido oculto por trás de determinados eventos aquilo que nos levaria a apreciar tanto determinadas narrativas. O que a experiência de Brailiou reforça é a importância da manutenção do sobrenatural como a medida do que é incompreensível porque inaceitável<sup>58</sup>. É inaceitável que um jovem morra quando tem diante de si toda uma vida pela frente, é o que diz o povo. Mas, não apenas o povo se vê às voltas com situações como essa, não apenas a memória coletiva tem condições de construir narrativas para que

---

<sup>57</sup> Op. cit. p. 45. A reação coletiva aqui descrita é equivalente à que vemos desencadear-se entre o público do das versões do episódio inesiano – conforme foi apontado na Apresentação.

<sup>58</sup> É importante observar que as forças determinantes da composição da balada recolhida por Brailiou são exatamente aquelas que eu indiquei a propósito de componentes míticos em obras ligadas ao tema inesiano: o anacronismo e o sobrenatural/misterioso.

se evidencie que é esse componente misterioso o elemento que justifica o injustificável<sup>59</sup>. A literatura produzida pela alta cultura não escapa de ser usada com esse mesmo fim. Há, principalmente na forma romanesca, um elemento fundamental para se adentrar nesse universo paralelo de sentidos imprecisos: trata-se do herói, o protagonista com o qual, à maneira do que acontece nas sociedades tradicionais, identificamo-nos e experimentamos uma vida que não é a nossa mas que pode nos ajudar a compreendê-la. E, tal como acontece na aldeia de Brailiou, em que o mito se impõe à história, o romance serve ao mito

Seja qual for a gravidade da crise atual do romance, não há dúvida de que a necessidade de mergulhar em universos “estranhos” e de seguir as peripécias de uma “história” parece fazer parte da condição humana e, por consequência, é irredutível. Trata-se de um desejo difícil de definir, simultaneamente um desejo de comunicar com os “outros”, os “desconhecidos”, de partilhar os seus dramas e as suas esperanças, e uma necessidade de conhecer aquilo que *pode ter acontecido*<sup>60</sup>.

*Aquilo que pode ter acontecido*. Essa característica, que Aristóteles usa para descrever o universo literário, contrapondo-o ao universo historiográfico, é o que permite que não apenas o romance, mas toda a literatura de ficção, incluída aí a poesia, configure o contexto de abertura para o mito, para as possibilidades múltiplas de compreensão do que represente afinal a condição humana. Na literatura de ficção reproduz-se, guardadas as diferenças contextuais, a experiência de sair do tempo histórico

---

<sup>59</sup> Seguindo a vertente do misterioso, sugestiva da força do comportamento mítico é a maneira como a figura de Cristo e sua trajetória são descritas em um dicionário das religiões. Depois de todo o esforço da Igreja católica para historicizar o Cristo e ao mesmo tempo privá-lo de qualquer traço de humanidade que pudesse comprometer o ideal cristão, a imagem registrada desse rabi não poderia estar mais de acordo com o contexto mítico. A começar pela afirmação de que “é impossível reconstituir sua mensagem original”, seguida de “a acusação [que leva Jesus a ser condenado à morte] não é, de modo algum, clara”. Não bastassem estas imprecisões, temos a maior delas na dúvida levantada em torno da natureza do Cristo: “é inegável que Jesus chamava Deus pelo nome familiar Aba, (...) mas é de duvidar que seu sentimento filial tenha sido o mesmo que lhe foi atribuído pelas gerações posteriores”. Fechando com chave de ouro temos a classificação “personagem enigmática”. Eis, afinal o motivo da permanência dessa história: sua impalhabilidade, sua maleabilidade, atributos por excelência das construções míticas. Ver ELIADE, Mircea e COULIANO, Ioan P. *Dicionário das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 102-103.

<sup>60</sup> ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. p. 160.

Tanto num caso como no outro, “sai-se” do tempo histórico e pessoal e mergulha-se num tempo fabuloso, trans-histórico. O leitor é confrontado com um tempo desconhecido, imaginário, cujos ritmos variam indefinidamente, pois cada narrativa tem o seu tempo próprio, específico e exclusivo. (...) o romancista utiliza um tempo *aparentemente histórico*, que é, porém, condensado ou dilatado, um tempo que dispõe, portanto, de todas as liberdades dos mundos imaginários<sup>61</sup>.

## V

Apoiando-se nesta descrição do processo de transformação e permanência do mito, torna-se mais fácil compreender sua associação ao episódio inesiano. Trata-se de uma ligação profunda; não se pode ignorar o componente antropológico responsável pelo contínuo interesse do episódio – tanto no contexto histórico quanto no literário – sem se arriscar a reduzir a explicação de seu sucesso à exploração desse filão de grande apelo junto ao público que é o amor infeliz. É sem dúvida mais fácil apontar esse componente como justificativa, principalmente se considerarmos a complexidade que nos espera se insistirmos em uma abordagem mais detalhada. Na tentativa de fugir da encrenca, Eugenio Asensio, no artigo *Inés de Castro de la crónica al mito*, fez questão de distinguir o mito literário da definição antropológica

Empleo la palabra *mito* no en sentido primario de leyenda derivado de la religión y el ritual que el primitivo acepta como imagen de su origen e destino, sino el más tardío de representación histórica o imaginativa en que una cultura encarna sus valores intemporales, sus ideales permanentes.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Op. cit. p. 160.

<sup>62</sup> ASENSIO, Eugenio. Inés de Castro de la crónica al mito. In: *Boletim de Filologia*, 1962-1963 (XXI, 3-4), p.337.

Como deve ficar claro pelo caminho que eu acabei de fazer, não acredito nessa escolha de Asensio porque, como vimos, além dos valores a serem preservados por uma cultura – em geral associados superficialmente pela crítica à saudade experimentada por Pedro com a experiência do amor infeliz – o mito de Inês remete para essa busca de explicação, de sentido, para a trajetória humana sobre a terra que o mito, em seu “sentido primário” articula. Além do mais, é preciso lembrar as últimas observações de Eliade, citadas há pouco, sobre a possibilidade de ser a ficção o veículo do mito – devidamente dessacralizado – fora das ditas sociedades arcaicas. Optar por trabalhar com a permanência do mito, ao invés de pautar-se na mudança que incompatibiliza duas realidades antropológicas, equivale a reforçar a importância dessa manifestação cultural, marcada justamente por sua intemporalidade.

Nesta perspectiva, poder-se-ia então dizer que a paixão moderna pelos romances trai o desejo de ouvir o maior número possível de “histórias mitológicas” dessacralizadas ou simplesmente camufladas sob formas “profanas”. (...) a necessidade de ler “histórias” e narrativas que poderíamos chamar paradigmáticas, visto que se desenrolam de acordo com um modelo tradicional<sup>63</sup>.

Aceitando a validade destas observações de Eliade, é possível compreender o sucesso literário do tema inesiano – através das várias narrativas que foram engendradas a partir do episódio histórico – como um esforço de recuperação do papel “primário” do mito, que Asensio prefere ignorar. O romance entre Pedro e Inês é especialmente adequado para esse esforço de recuperação por conter um elemento fundamental do comportamento mítico que é a negação do tempo histórico. Negação que Pedro “grita” através dos túmulos

---

<sup>63</sup> Op. cit. p. 159.

que manda construir depois da morte de Inês<sup>64</sup>. A adequação não se encerra aqui pois, tal como ocorre no mundo tradicional do mito, a negação do tempo histórico a que procede Pedro não pretende erigir o transcendente como um valor único a ser seguido – o que implicaria na reprodução do processo de institucionalização do cristianismo –, numa recusa à condição humana, inscrita na temporalidade. Afinal, como já foi dito, o mito serve para explicar ao homem o mundo no qual ele vive em sua transitoriedade e permanência e não para simplesmente negá-lo, num convite ao abandono desta vida pela escolha de uma morte compensatória dos eventuais fracassos. No mito, vida e morte fazem parte de um todo, de um ciclo. E as criaturas morrem para renascer – transformadas em paradigmas – não na transcendência, mas novamente no mundo dos vivos de onde saíram. O que faz da transcendência uma ponte e não um ponto final.

Dessa forma, não é o amor sublime e espiritual o evocado por Pedro em sua versão da história, mas o amor fruto do contato físico e da convivência quotidiana: dos amantes e, principalmente, da família que eles geraram. A versão de Pedro registrada nos túmulos ganha novos contornos se atentarmos para as palavras de Fernão Lopes na crônica de D. Pedro:

E sendo lembrado de honrar seus ossos, pois já lhe mais fazer não podia, mandou fazer um monumento (...) E este monumento mandou pôr no mosteiro de Alcobça, não à entrada onde jazem os reis, mas dentro da igreja à mão direita, cerca da capela-mor<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Aumenta a importância do episódio para uma abordagem do comportamento mítico se considerarmos que é do interior da história que se dá o processo de negação da temporalidade empreendido por Pedro. Trata-se, portanto, de um passo adiante, se compararmos a mitificação a que é submetido o episódio descrito por Brailiou.

<sup>65</sup> LOPES, Fernão. *Crônica de D. Pedro*. Lisboa: Horizonte, 1977. p. 177.

A primeira imagem oferecida pelo cronista é a de um rei resignado diante da fatalidade: nada podia ser feito, Inês era morta. Um túmulo-monumento é o marco da impotência humana, pois recorda para sempre – ao longo da história temporal ainda por vir – o limite entre esta e a outra vida, aquela que, segundo os homens tementes a Deus daqueles recuados tempos, deve durar eternamente. O que não resolve, e talvez console só por algum tempo, porque, por mais que Platão esperneie, a saudade que sentimos é do tempo que vivemos – ou ao menos que escolhemos, voluntária e involuntariamente, imaginar termos vivido – neste mundo de formas imprecisas. O monumento lembra o que se perdeu. A pedra não é capaz de evocar a vida na sua essência. Fala apenas de sua interrupção

(Na nora do quintal da minha casa  
o burro anda à roda, anda á roda,  
e o mistério do mundo é do tamanho disto.  
Limpa o suor do rosto, trabalhador descontente.  
A luz do sol abafa o silêncio das esferas  
e havemos todos de morrer,  
ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,  
pinheirais onde a minha infância era outra coisa  
do que eu sou hoje...)<sup>66</sup>

O mesmo sentimento da perda que força Álvaro de Campos a interromper sua ode triunfal para fixar nos seus versos a imagem da falência que é nosso destino. Mas o rei, que em outras situações demonstrou não ser dado à resignação, põe em seu monumento o que em geral não é digno de ser imortalizado na pedra: o lado “banal” da vida, composto da mulher, dos filhos e da felicidade de viver sem maiores preocupações. Como bem resume

---

<sup>66</sup> PESSOA, Fernando. Ode Triunfal. In: *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 310.



António José Saraiva, a rosácea frontal do túmulo de D. Pedro, ao mesclar cenas de alegria e de tristeza vividas pelos dois amantes, descreve

(...) D. Pedro acariciando Inês no ombro; Pedro e Inês juntos e enlaçados numa cena de ternura, (...) Inês com o primeiro filho ao colo, (...) os três filhos do casal, com os pais em segundo plano (...) Pedro e Inês jogando o xadrez, cujo tabuleiro se apoia nos joelhos de ambos; (...) Inês faz carícias com as mãos nas coxas de Pedro, que tem a perna traçada (...) <sup>67</sup>.

A mulher coroada reina, ao lado de Pedro, sobre esse lado “banal”. E, ao fazê-lo, transfigura a banalidade, conferindo dignidade ao que devia ser desprezado numa vida ascética. A representação aumenta de importância se lembrarmos que o lugar deste monumento não é aquele destinado aos homens que reinam sobre os homens, mas aquele reservado aos verdadeiramente recompensados: o lado direito do Pai, informação que o cronista faz questão de registrar.

Por vias tortas o rei manda seu recado: se algo deve perdurar – e aqui não se trata do tempo histórico, limitado, mas do tempo infinito da transcendência – é a experiência direta da vida, a única que de fato marca nossa existência e que não distingue reis de plebeus. Se nos lembrarmos do que foi dito na primeira parte deste trabalho sobre a imagem de Pedro como o rei que vive para seus súditos, veremos na escolha de inscrever no monumento a vida quotidiana – que resulta na diminuição da diferença entre a realidade do governante e a de seus súditos – um elemento importante para a consolidação dessa imagem.

Pedro põe em xeque os preceitos cristãos sobre a vida imortal ao indicar que a maior recompensa que ela pode nos dar é a vida sem maiores atropelos – que ele teve com Inês e perdeu. Saraiva chega a classificar sua versão da história como uma vingança. Pressionado, como todo homem de seu tempo, pelas exigências do outro mundo,

---

<sup>67</sup> SARAIVA, António José. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1995. p. 52-53.

O rei D. Pedro não teria menos razões que certos poetas medievais para dizer mal de Deus. Mas a sua vingança foi pôr o Céu e o Inferno ao serviço de sua paixão. É a mais escandalosa afirmação do direito do amor carnal a ter um lugar na escala cristã que abrange este mundo e o outro. É a sacralização do desejo<sup>68</sup>.

De fato, menos do que a refutação dos preceitos cristãos, trata-se de um movimento conciliatório entre a ordem divina e a ordem temporal através do amor, um elemento que naquele momento representava com vigor a oposição dessas duas ordens, tornada inconciliável pelo esforço disciplinador do cristianismo. Se há a sacralização do desejo apontada por Saraiva, esse desejo deve ser compreendido como uma legítima manifestação natural, a causa que terá como conseqüência os filhos. A figuração destes últimos em primeiro plano remete à hereditariedade tal como apresentada aqui. A inclusão dos filhos na representação reforça a idéia de que o cristianismo teria provocado uma espécie de descompensação porque o desejo aqui não é expresso como o que consome os amantes e os faz bastarem-se um ao outro, fechando-se para o mundo. Trata-se de um desejo fundador: dá origem ao outro (os filhos) e o inclui num ideal de vida perfeita. A construção dos túmulos só pode ser vista como vingança à medida que se constitui como celebração do prazer de viver, em todos os seus níveis. Longe, portanto, das permissões restritivas das normas cristãs.

Quanta diferença há entre o que dizem sobre o amor conjugal esses túmulos e o que prescreve, por exemplo, o biógrafo de Ida de Boulogne, tida como santa por seu desempenho perfeito – isto é, dentro da continência – de seu papel de esposa e mãe! Georges Duby faz uma significativa comparação entre as biografias destas duas mulheres, Ida de Boulogne e Godelive, tornadas santas por suas experiências com o casamento.

---

<sup>68</sup> Op. cit. p. 54.

Perfeito o da primeira e trágico o da segunda, o que importa aqui é registrar a observação de Duby de que os biógrafos foram cautelosos ao se depararem com a tarefa de louvar a santidade que nasceu de uma conduta dentro do casamento, um ambiente deveras contaminado pelas solicitações deste mundo. No entanto,

Quase não há necessidade, de tal forma a coisa parece natural, de mostrar a esposa obediente, como havia sido Maria. Acrescenta-se o conselho, mas a meia-voz, de desprezar a carne em nome de um objetivo de vida devota fundado (...) sobre o trabalho manual, a abstinência, o medo de ter prazer<sup>69</sup>.

O que os túmulos de Alcobaça acabam celebrando é a reabilitação do amor humano, sem maiores restrições, sem o peso do pecado. O pecado é praticado exclusivamente por aqueles que interromperam essa paz doméstica. Uma reabilitação como essa deve ser compartilhada pelos súditos, já que podemos arrolá-la como parte da herança recebida por Pedro de seus ancestrais, na forma de resistência ao excessivo controle eclesiástico imposto ao reino. Não será à toa que os leões – as figuras que habitualmente sustentam construções tumulares como estas – serão substituídos, no túmulo de Inês, por seres híbridos – meio-homens, meio animais – vestidos com hábitos, como a fazer o clero pagar *até o fim do mundo* por sua parcela de culpa no desenlace trágico da união dos protagonistas carregando o corpo da morta.

É assim que o monumento, fadado a registrar a falência, acaba registrando a vitória do homem sobre a morte. Miúda, é bem verdade, mas serve de consolo e explicação. Amplia a representatividade da imagem consagradora da experiência temporal esculpida por Pedro a lembrança de que a cultura popular medieval portuguesa lida com a idéia da morte de uma maneira que é definitivamente marginal em relação à abordagem eclesiástica

---

<sup>69</sup> DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos homens*. p. 57.

do problema. Essa divergência de perspectivas é sintetizada por Mattoso nos seguintes termos:

A morte é a expressão da inalterabilidade da natureza. Não admira que constitua, por isso, tema freqüente nos provérbios populares, como o é, também, da pregação dos clérigos. Ao contrário, porém, do que acontece no discurso eclesiástico, não é, para a gente do povo, motivo de considerações morais, ou, sequer, razão para que o homem oriente o seu comportamento de certa maneira. Ou melhor, a sua lembrança, em vez de induzir a repressão do prazer, pode levar, pelo contrário, a vivê-lo com mais intensidade. É o que diz o: “Morra Marta, morra farta”. (...) De resto, a morte põe fim a tudo, bom ou mau, qualidades positivas ou negativas, doença ou saúde, prazer ou sofrimento: “O que o berço dá, só a tumba o leva”<sup>70</sup>.

Compartilhando da visão de mundo de seu povo, Pedro não poderia contentar-se com um registro que fixasse a imagem *irreal* de Inês no além. Mesmo porque, dessa estranha forma de vida ele nada sabia. Mas, ao contrário, tinha larga experiência da vida compartilhada – o único *lugar* de onde poderia vir o prazer –, bem como das maneiras de obtê-lo e retê-lo, protelando a devastação da morte.

Dir-se-ia, portanto, que os vários séculos de pregação cristã, insistindo nos últimos fins do homem e na vida extraterrena, no Céu e no Inferno (desde o século XII no Purgatório), em nada tinham afetado a cultura popular. Para o burguês e o camponês, a vida no Além não lhe suscita nenhuma reflexão. Interessa-lhe apenas o lado de cá, o itinerário a que a morte põe fim<sup>71</sup>.

Não se deve esquecer, no entanto, que o interesse pelos assuntos humanos e a recusa de ideais associados a comportamentos platônicos são compartilhados por um grupo bem maior do que este, composto por esta coletividade medieval. Retrocedendo à Antiguidade, há dois poemas de Paladas de Alexandria que expressam a preocupação com o que poderia

---

<sup>70</sup> MATTOSO, José. *Os provérbios medievais portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. p. 52.

<sup>71</sup> Op. cit. p. 53.

ser identificado com uma desastrosa inversão de valores, devida a um exagero na compreensão do papel reservado à humanidade

Se lembrares, homem, como foste por teu pai gerado,  
esquecerás as idéias de grandeza.  
Platão, o sonhador, encheu tua cabeça de empáfia  
ao te chamar de imortal, planta celeste.  
De barro és feito; por que a presunção? Só fala assim  
quem se compraz em fingimentos vistosos.  
Mas se buscas a verdade, recorda que vieste de um  
ato de luxúria e de uma gota suja<sup>72</sup>.

A consciência da condição humana impede o poeta de aderir às *idéias de grandeza* que transformam o homem em um ser destinado à eternidade prometida pela crença na transcendência. É preciso chamar a atenção desse homem para o que é a origem de sua vida. Nenhum rastro da elevação platônica pode ser encontrado nessa origem: *recorda que vieste de um ato de luxúria e de uma gota suja*. Considerando isoladamente a conclusão do poema, poder-se-ia dizer que não há esperança para a humanidade, nem mesmo fora do cristianismo, já que, até aos olhos desse crítico do cristianismo nascente, a humanidade não parece ser grande coisa. Mas não devemos nos precipitar. Esse é apenas o primeiro passo de Paladas. O passo seguinte leva-nos em uma direção bem menos sombria.

Deixa-te de gemidos e tormentos: como é breve o tempo  
que aqui tens, perto do que te espera além da vida.  
Antes de te jogarem na tumba, aos vermes, não mates a alma  
vivendo como se ela estivesse condenada<sup>73</sup>.

Dissolve-se aqui a impressão de uma eventual condenação à realidade humana, presente no poema anterior. Inversamente, essa realidade deve ser encarada para que o

---

<sup>72</sup> ALEXANDRIA, Paladas de. *Epigramas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. p. 59.

<sup>73</sup> Op. cit. p. 69.

homem possa libertar-se de falsas expectativas em torno de uma *outra* vida. Nossa *outra* vida cabe aos vermes aproveitar. A nós, humanos, está reservada *esta* vida que, por menos grandiosa que pareça à primeira vista, de modo algum merece ser ignorada.

Através de Paladas, é possível identificar esse diálogo que mantém estreita e viva a relação entre particular e universal no episódio inesiano. É possível também redimensionar as fronteiras que separariam a alta cultura da cultura popular, já que, por caminhos diferentes, a mesma é a conclusão a que chegam o ditado “Morra Marta, morra farta” e estes dois poemas. Se quiséssemos, poderíamos adiantar o passo de Paladas, passar por Pedro e seu túmulo e chegar ao Brasil que ouviu a mesma mensagem das bocas dos *Novos Baianos*:

Besta é tu, besta é tu.  
Não viver nesse mundo?  
Se não há outro mundo?  
Por que não viver,  
Não viver esse mundo,  
Se não há outro mundo?  
Por que não viver,  
Não viver outro mundo?  
E pra ter outro mundo,  
é preci-necessário  
viver, viver contanto em qualquer coisa.  
Olha só, olha o sol,  
o Maraca domingo,  
o perigo na rua,  
o brinquedo, menino,  
a morena do Rio.  
Pela morena eu passo o ano olhando o rio,  
Eu não posso com um simples requebro (...) <sup>74</sup>.

É evidente a diferença do registro deste tema-problema nestes três casos. Mas é exatamente essa diferença gritante que nos permite identificar não só sua permanência mas

---

<sup>74</sup> MOREIRA, Morais, GOMES, Pepeu & GALVÃO. Besta é tu. In: NOVOS BAIANOS. *Acabou Chorare*. CD Som Livre 400.1162, 1992 (gravação original em 1972).

também sua maleabilidade. Porque, por mais gritante que seja, a diferença não apaga a unidade. Em comum, Paladas, Pedro e os Novos Baianos têm a preocupação de afirmar a vida, apesar de tudo, apesar de todo o mal que outros possam dizer dela.

Terminando este primeiro capítulo, voltamos a Alcobaça para dizer que, sem fugir à regra do comportamento mítico, estes túmulos são monumentos que não permitem que se diga, com certeza, da história dos amantes que ela tenha transcorrido desta ou daquela maneira<sup>75</sup>. Sendo a única marca indiscutivelmente concreta de uma história verídica, eles revelam apenas o suficiente para que não esqueçamos dos protagonistas; principalmente porque, na tentativa de saber o que *realmente* aconteceu, passaremos muito tempo perscrutando suas inscrições. O resultado dessa busca será, finalmente, nossa herança.

---

<sup>75</sup> Ver o que dizem sobre os túmulos Francisco Pato de Macedo e Maria José Goulão: “têm-se multiplicado as opiniões sobre os inúmeros enigmas que a sua abordagem suscita, qualquer que seja o ponto de vista. Pela disparidade de leituras, pelas opiniões apaixonadas que têm merecido e pela polémica que os rodeia, podem, como aliás já foi feito, comparar-se a outra questão magna de nossa historiografia – a ‘questão dos *Painéis de São Vicente*’”. In: PEREIRA, Paulo (org.). *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 1995. Volume I. p. 446.

## **CAPÍTULO II. O INÍCIO**



## O QUE FAZER COM ESTE MONUMENTO AO AMOR? OU: PRA ONDE VAI O AMOR QUANDO ELE NÃO ACABA?

### I

Antes de se fazer qualquer comentário aos dois primeiros registros literários do episódio inesiano, é preciso olhar mais demoradamente para esse amor que parece ter sido o motivo de tudo. Há pouco, o lado focalizado mostrava o culto de Pedro a sua vida doméstica com Inês, a vida quotidiana, através de cenas em que poderia ver-se representada qualquer pessoa comum. Olhando por esse lado, não se trataria, portanto, de um amor de exceção. Por outro lado, há nele qualquer coisa de incomum – aspecto que, em geral, constitui a figuração predileta das versões literárias –, um traço de raridade que não escapa a Fernão Lopes, que argutamente o explica nos seguintes termos

Porque semelhante amor qual el-rei Dom Pedro houve a Dona Inês raramente é achado nalguma pessoa, porém disseram os antigos que nenhum é tão verdadeiramente achado como aquele cuja morte não tira da memória o grande espaço de tempo. E se algum disser que muitos foram já que tanto e mais que ele amaram, assim como Ariana e Dido e outros que não nomeamos, segundo se lê de suas epístolas, responde-se que não falamos em amores compostos, os quais alguns autores, abastados de eloquência e florescentes em bem ditar, ordenaram segundo lhes prouve, dizendo em nome de tais pessoas razões que nunca nenhuma delas em cuidou. Mas falamos daqueles amores que se contam e lêem nas histórias, que seu fundamento têm sobre a verdade<sup>1</sup>.

O cronista associa a peculiaridade do amor de Pedro a sua intensidade, o que faria com que a ele só se pudessem comparar os amores de personagens mitológicas. No entanto, esse único parâmetro possível é logo descartado, pois este mesmo cronista observa que

---

<sup>1</sup> LOPES, Fernão. *Crónica de D. Pedro*. p. 166. Para a relação entre o comentário de Lopes em torno dos “amores compostos” e uma anterior referência a esses mesmos amores feita por Chaucer ver: SENNA, Jorge de. *Estudos de História e de Cultura*. Lisboa: Revista Ocidente, 1963. Tomo II. p. 280.

tanto o amor de Dido quanto o de Ariadne devem sua intensidade não a uma experiência real mas às penas de habilidosos autores. Lopes faz questão de dissociar o amor representado pela ficção daquele que é de fato experimentado pela grande massa da humanidade que não divide com Pedro a privilegiada posição social. O que pode perfeitamente significar que, ao inscrever o amor do rei no universo das possibilidades “reais”, o cronista esteja a promover uma aproximação entre a realidade do rei e a de seus súditos que muito tem em comum com o que vem sendo ressaltado aqui como característica dos soberanos portugueses. Apesar de a perda de Inês ser um problema pessoal, Lopes a registra de tal maneira que ela possa ser compreendida e compartilhada pelos súditos como uma evidência de que não é preciso ser rei para se experimentar um sentimento raro. Desse modo, mais uma vez, a história do rei pode confundir-se com a história da coletividade.

É importante atentarmos para estas palavras de Lopes porque elas indicam a preocupação do cronista de fixar uma imagem do amor vivido por Pedro que contenha indicações precisas sobre a natureza desse sentimento. Uma natureza que une elementos não comumente associados, num esforço de redimensionamento que acaba por ser a tônica do registro de Fernão Lopes: sendo evidente sua singularidade, jamais esse pode ser visto como um amor de exceção. Para elaborar sua imagem, Lopes escolhe a memória: a grande prova da veracidade do amor é a sua permanência, mesmo depois de desaparecido o objeto amado. E o que é a memória, senão aquilo que garante a sobrevivência do que não tem mais existência material? Este é o dado de singularidade no amor de Pedro: *nenhum [amor] é tão verdadeiramente achado como aquele cuja morte não tira da memória o grande espaço de tempo*. É através dele que se pode caracterizar como *verdadeiro* o sentimento do rei por Inês.

A memória é um elemento nada desprezível na caracterização pretendida, uma vez que, direta ou indiretamente, tem uma longa história a serviço das definições do amor. Em Homero ela está presente, animando Penélope a permanecer fiel a Ulisses, fazendo-a confiar no retorno do esposo. Na antigüidade romana o culto à memória equivalia ao exercício de uma crença na eternidade, sendo o morto venerado pelo que havia representado em vida. Para Ovídio, a imagem, retida pela memória, do amante que não está ao nosso pé é um remédio eficaz para a manutenção do amor

Quando julgares, com razão, que sentirá a tua falta, quando a tua ausência se lhe tiver tornado em preocupação, deixa-a em descanso: um campo repousado produz mais largamente o que se lhe confiou, e uma terra árida absorve as águas do céu<sup>2</sup>.

André Capelão retoma essa idéia, incluindo-a na discussão em torno das regras do amor cortês. No *Diálogo entre um grande senhor e uma dama da pequena nobreza* a questão é posta nos seguintes termos:

A mulher: “(...) o preceito do Amor nos ensina que só quando se vêem diariamente os amantes fortalecem cada vez mais a sua paixão; imagino que, ao contrário, a paixão decline e se extinga com a distância; por isso cada qual deve tentar encontrar um amante que more em suas cercanias.

O homem: “Estais tentando estabelecer asserções que me parecem contrárias à lógica. Pois está bem claro para todos que, quando obtemos sem esforço algo que desejamos, somos levados a atribuir-lhe pouco apreço e a desprezar afinal o que antes havíamos desejado de todo o coração. Ao contrário, quando a posse de algum bem é adiada pela dificuldade, nós o colhemos com muito mais avidez, e fazemos muito mais esforço para conservá-lo. Portanto, se os amantes tiverem encontros raros e não isentos de penas, o amor que os liga será muito mais forte, e a paixão que unir seus corações será muito mais profunda e infrangível. (...)”<sup>3</sup>

Não se pode dizer que a *lógica* reivindicada pelo homem deste diálogo seja tão evidente: sua defesa dos encontros raros e furtivos acaba sendo um recurso bastante

---

<sup>2</sup> OVÍDIO. *A arte de amar*. São Paulo: Cultrix, 1967. p. 55.

<sup>3</sup> CAPELÃO, André. *Tratado do Amor Cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 123-124.

temerário, se o compararmos com o que observa Ovídio em sua definição da estratégia da distância:

Enquanto o amor novo anda sem destino, deve juntar suas forças pelo uso; se o alimentas bem, tornar-se á firme com o tempo. (...) Procede de modo que ela se acostume a ti: nada é mais forte do que o costume. (...) Que tua amante te veja sempre, que te ouça sempre; que a noite e o dia lhe mostrem o teu rosto.

Para este teórico experiente, a memória só é um instrumento eficaz se a ausência do amante for precedida por um período de contato frequente, para que aquele amor que nasce informe possa, pelo *uso*, tomar a forma dos amantes, solidificando-se. Afinal, diz a lógica, não se pode desejar **recuperar** uma situação que nunca se viveu. É preciso que, através da memória, manifeste-se esse desejo intenso de retomada do convívio entre os amantes separados:

A ausência de Ulisses atormentava Penélope; o teu Filácida estava também ausente, ó Laodamia (...)

Entretanto, alerta Ovídio, o remédio perde sua eficácia se for usado em demasia:

Mas a curta demora é mais segura: os cuidados abrandam-se com o tempo; o ausente é esquecido, um novo amor é introduzido no coração. Enquanto Menelau estava ausente, Helena, para não ficar só, de noite, acolheu-se ao tépido regaço de seu hóspede<sup>4</sup>.

A memória torna-se um problema porque tem uma contrapartida poderosa: o esquecimento, que muito rapidamente pode transformar em amor o contato com um outro. Se Penélope esperou por Ulisses, a mesma sorte não teve Menelau. Cada uma destas

---

<sup>4</sup> Op. cit. p. 55.

considerações sobre o papel da memória é fundamental para analisarmos a condição específica de Pedro: em nenhum destes casos temos a situação extrema de um amor que perdura, intacto, mesmo depois da morte de um dos amantes, o que cria uma relação de proporcionalidade entre a permanência (persistência?) da memória e a intensidade do amor. Se uma ausência prolongada já pode ser devastadora para o sentimento, que dirá a ausência definitiva e irreversível?

## II

Na história de Pedro contada por Lopes a peculiaridade da memória – indicativa da sobrevivência do amor – serve de reforço à recusa do rei de submeter-se à morte como um fim definitivo.

Este verdadeiro amor houve el-rei dom Pedro a Dona Inês como se dela namorou, sendo casado e ainda infante, de guisa que, pero dela no começo perdesse vista e fala, sendo alongado como ouvistes, que é o principal azo de se perder o amor, nunca cessava de lhe enviar recados<sup>5</sup>.

Com esta observação do cronista, entramos em um campo particularmente fértil para a compreensão do tipo de tratamento dado ao amor pelas versões literárias que serão analisadas a seguir. Lopes ambienta a origem do amor em um contexto caro à filosofia do amor cortês: o casamento, que dificultaria o encontro dos amantes, pondo à prova o sentimento que os ligava. Esse *alongamento*, provocado pelo casamento do infante com Constança, exige de Pedro que busque subterfúgios para manter o contato com Inês – *nunca cessava de lhe enviar recados*. Mas Lopes revela-se um infiel seguidor da doutrina

---

<sup>5</sup> Op. cit. p. 166.

do amor cortês porque, ao contrário do que prescreve o Capelão, e muito mais afinado com o que diz Ovídio, crê seguramente que a distância põe em risco a sobrevivência do sentimento amoroso: *sendo alongado (...) que é o principal azo de se perder o amor*. De qualquer maneira, não se pode atribuir esse traço de infidelidade ao cronista, considerando-se os desdobramentos da história que ele acompanha: não só Pedro sai-se bem da provação imposta pela distância, mantendo-se firme em seu amor, como, vendo-se livre dos laços que o prendiam a Constança pelo casamento, une-se a Inês. União que, como vimos, será abalada pela morte, mas não interrompida pelo esquecimento. Há outros elementos da história contada por Lopes que representam impedimentos a uma associação com o ideal da *fin'amors*: se, por um lado, Pedro se recusa a oficializar a união com Inês – o que poderia ser visto como um índice de sua adesão à cavalaria do amor –, por outro, não apenas vive com ela maritalmente, ignorando as regras da discrição, mas constitui aquela família que depois será estampada nos túmulos-monumentos, transformando o que, pelas regras do amor cortês, deveria ser conservado como uma paixão alimentada exclusivamente com encontros furtivos em um novo casamento que, no entanto, durante um bom tempo o infante recusar-se-á a legitimar.

Na verdade, essas peculiaridades que vamos descobrindo a partir do texto de Fernão Lopes são afrontas que têm o poder de descontentar pelo menos duas facções. De um lado, a ortodoxia da Igreja, que, como já vimos, condena toda e qualquer entrega aos apelos do mundo – neste ponto, não é preciso enumerar quais os apelos a que Pedro teria se entregado. De outro, a heterodoxia do amor cortês que, torcendo até não poder mais as leis eclesiásticas, transformou o amor em um jogo em que entra boa dose de “licensiosidade” e nenhuma de “sentimento verdadeiro”. Alguém poderia me interromper agora para perguntar: afinal, do que se trata? Eu adianto a resposta dizendo que sim, são muitas as

faces do que já se chamou e ainda está por chamar-se de “amor verdadeiro”, mas o que importa aqui é ressaltar que essa “licensiosidade”, sempre disfarçada pela retórica da observância das leis eclesiásticas – pelo menos no caso do tratado de André Capelão e de um bom número de cantigas medievais –, ao mesmo tempo que apontava para um desejo de afrouxamento do controle eclesiástico sobre a vida íntima dos indivíduos, tinha como consequência o apagamento de determinados nuances da experiência afetiva. Se atentarmos à estrutura em que se fundamenta a retórica do Capelão – uma série de preceitos a serem seguidos pelo candidato a amante – veremos sua defesa dos amores adúlteros em um outro ponto do diálogo acima citado como uma engenhosa tática de conquista, tão longe da idealização cortês quanto aquela divertidíssima – e assumida – sacanagem ovidiana contida na *Arte de amar*. Na tentativa de justificar sua recusa de aceitar a corte do insistente candidato, diz a mulher:

Ademais, há outro motivo nada desprezível que me impede de amar. Tenho um esposo que se distingue por possuir grande nobreza, cortesia e virtudes; seria um crime macular seu leito ou entregar-me aos braços de outro homem. Sei que ele me ama de todo o coração, e eu a ele estou ligada com fervor. As próprias leis me ordenam recusar amar alhures se tive a felicidade de receber o presente de tal amor<sup>6</sup>.

Sem se dar por vencido, o homem contra-ataca:

(...) causa-me surpresa ouvir-vos empregar indevidamente a palavra amor para o sentimento conjugal que marido e mulher são obrigados a nutrir um pelo outro, quando unidos pelo matrimônio: sabe-se perfeitamente que o amor não pode existir entre eles. É possível que estejam ligados por um sentimento poderoso e ilimitado, mas esse sentimento não poderia substituir o amor, pois não pode estar incluído na definição deste. E o que é o amor senão um desejo desenfreado de fruir com paixão uma conjunção furtiva e oculta? Mas tais conjunções serão possíveis entre cônjuges<sup>7</sup>?

---

<sup>6</sup> Op. cit. p. 125.

<sup>7</sup> Op. cit. p. 125-126.

Não se pense que com estas palavras do homem a disputa esteja ganha. Volta à carga a mulher:

(...) Sob o manto da definição do amor, tentais condenar esse sentimento entre esposos: dizeis assim que a conjunção deles não pode ser furtiva, pois têm todo o tempo do mundo para satisfazer seus desejos mútuos sem medo de censuras. Mas se for dada a essa definição o sentimento que ela deve ter, não será possível que ela impeça o amor entre esposos; e em se tratando de 'conjunção oculta', essa expressão nada mais faz que explicar o que dissemos antes em termos diferentes: nada parece impedir que os cônjuges caiam secretamente nos braços um do outro, ainda que tenham possibilidade de satisfazer todos os seus desejos sem temer críticas. Pois o que deve ser alvo de nossa preferência é o amor que se alimenta de contatos constantes (...). Para poder estar assim em meus braços, o homem por mim escolhido deverá ser ao mesmo tempo marido e amante, pois, ensine o que ensinar a definição de amor, esse sentimento não parece ser outra coisa senão o desejo desenfreado de gozar com alguém os prazeres da carne, e nada impede que esse desejo exista entre cônjuges<sup>8</sup>.

Estas últimas palavras da mulher refletem perfeitamente a problemática do amor com a qual têm que lidar o Pedro que manda fazer os túmulos e o cronista que se vê diante da tarefa de explicar o sentimento do rei. Para ela é inconcebível aceitar uma definição do amor que tenha um caráter tão excludente, mesmo que essa exclusão implique em uma possibilidade de se justificar uma relação extra-conjugal. Sem questionar a validade desse tipo de relação, a mulher concentra sua argumentação no fato de que os papéis de marido e de amante não são incompatíveis, na busca de atrelar sentimentos que nem sempre são postos juntos: sobreposição de papéis que permite a convivência do respeito, do afeto e do sexo. Esta argumentação tem sua importância aumentada se lembrarmos que, mesmo em sociedades estruturadas anteriormente à constituição do modelo matrimonial cristão, a relação entre sexo e casamento passava longe da esfera pública. Como lembram Pierre Grimal<sup>9</sup> e Michel Foucault, tanto na sociedade grega quanto na romana o respeito ao

---

<sup>8</sup> Op. cit. p. 127-128.

<sup>9</sup> Ver GRIMAL, Pierre. *O amor em Roma*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, para mudanças no tratamento dado às questões amorosas ao longo da história da sociedade romana. Cito aqui apenas um trecho em que o problema da intimidade é referido: "Plutarco se pergunta por que o costume exigia que o recém-casado se aproximasse da noiva na escuridão, sem luz nenhuma; responde lembrando que os romanos sentiam profundo



casamento era tamanho que impedia que se fizesse qualquer consideração sobre qual seria o papel dos cônjuges no que diz respeito ao exercício do amor. Sobre essa reserva, perceptível nos discursos médico e literário, Foucault faz uma observação interessante:

Os médicos que propõem, um tanto detalhadamente, os elementos do regime dos *aphrodisia*, são praticamente mudos quanto às formas que os próprios atos possam tomar; eles dizem muito pouco – fora algumas referências quanto à posição “natural” – o que é conforme ou contrário à vontade da natureza.

Pudor? Talvez: pois embora se possa muito bem atribuir aos gregos uma grande liberdade de costumes, contudo a representação dos atos sexuais que eles mostram em obras escritas – e mesmo na literatura erótica – parece marcada por uma grande reserva. (...). Sente-se claramente que Xenofonte, Aristóteles e, posteriormente, Plutarco, não teriam achado decente dar, a propósito das relações sexuais com a esposa legítima, os conselhos suspeitosos e aplicados que os autores cristãos prodigaram a propósito dos prazeres conjugais; eles não estavam prontos, como mais tarde os diretores de consciência, a regular o jogo das demandas e recusas, das primeiras carícias, das modalidades da conjunção, dos prazeres que se experimenta e da conclusão que convém dar-lhes<sup>10</sup>.

Essas eram sociedades em que, ao contrário do que aconteceria após o advento do cristianismo, não havia espaço para o devassamento oficial da intimidade e sua conseqüente regulamentação. No que tange o amor conjugal, passa-se da ausência de referências – um ignorar proposital de sua existência e de sua mecânica – para o extremo oposto, exigência do processo de regulamentação; em comum, as duas formas de tratamento têm o fato de lidarem mal com a associação dos dois termos. Sendo amor, é embaraçoso ou pernicioso associá-lo ao contexto conjugal. Qualquer que seja o sentimento – ou grupo de sentimentos – que o termo amor sintetizasse, a tendência parece ter sido sempre a de dissociá-lo do âmbito conjugal.

É, então, como um ótimo exemplo dessa prática dissociativa que podemos tomar o *Tratado de Capelão*. Uma referência para o estabelecimento das regras do amor cortês, cita-

---

respeito pela esposa (...). Como os gregos, os romanos não tinham ‘vergonha’ da nudez, e nunca o corpo lhes pareceu ‘maldito’, porém mais que os gregos eles conservavam o sentido do caráter sagrado dessa nudez que revela o mais íntimo do ser. (p. 320)

<sup>10</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.v. 2, p. 39.

se com muita frequência o trecho do *Tratado* em que a condessa de Champagne dá seu veredicto sobre a questão discutida pelos personagens do diálogo, de tal forma que fique claro para o leitor de Capelão que os amores adúlteros são a única modalidade bem-vinda nas cortes de amor. Entretanto, o trecho do *Tratado* que acabei de referir pode ser mais interessante do que o veredicto da condessa, se quisermos refletir sobre essa faceta das relações humanas: o amor, tal como é apresentado pela mulher do diálogo, constitui um obstáculo à idealização proposta pelo amor cortês ao mesmo tempo que é inadequado para servir aos padrões eclesiásticos, se pensarmos que a Igreja não previa para a comunhão conjugal a satisfação do *desejo desenfreado de gozar com alguém os prazeres da carne*. Nada que fosse desenfreado e dissesse respeito aos prazeres da carne podia servir como padrão de comportamento. Assim, não podendo ser associada a nenhum desses discursos, à voz da mulher deste diálogo só resta confundir-se com as vozes das experiências da gente comum, tantas vezes sufocadas: talvez ela não tenha força para verbalizar a definição definitiva de amor, mas, ao menos, comporta essa naturalidade no tratamento de um tema tratado sempre com tão pouca naturalidade, e, principalmente, tão pouca tranquilidade. A ponto de pouca atenção ser dada a esse trecho, fixando-se o interesse dos estudiosos ordinariamente no veredicto da condessa.

Seja pelos motivos aqui apresentados, seja por outros, o fato é que a associação que vemos sair de maneira tão natural da boca dessa personagem de Capelão não teve a sorte de transformar-se em tema predileto dos cultores do amor. Talvez porque haja qualquer coisa de insuportavelmente misterioso em uma relação que se apropria de sentimentos comuns a outros tipos de relação, nas quais as práticas sexuais não sejam previstas. Precavendo-se para não precisar confrontar-se com o mistério, convencionou-se que do casamento só interessam as brigas. Sintetizando a convenção, o sempre atento Ovídio diz:

Longe daqui demandas e discussões com acres palavras! O suave amor deve ser alimentado com doces palavras. Por causa das brigas, as mulheres fogem dos maridos, os maridos das mulheres, e isso faz crer que estão sempre em litígio uns com os outros. Isso convém aos esposos: o dote da esposa é demanda<sup>11</sup>.

Mas, se Ovídio se compraz em definir tão comicamente o casamento, Catulo, sem usar o termo, acaba por emprestar o que caracterizaria o mistério dos sentimentos que ele abriga para expressar seu amor por Lésbia;

Dizias, outrora, que só tinhas olhos para Catulo,  
Lésbia, e que não me trocarias nem por Júpiter.  
Estimei-te, então, não tanto quanto o homem comum à amante,  
Mas como um pai estima os filhos e os genros.  
Agora te conheço; por isso, embora me consuma um desejo maior,  
És para mim muito mais desprezível e insignificante.  
Como é possível?, perguntas. É que uma tal ofensa  
Leva o amante a amar mais, mas a ter menor afeição<sup>12</sup>.

O amor experimentado por Catulo é total a partir do momento em que Lésbia afirma sua fidelidade: não se restringe ao desejo sexual, comportando o sentimento de ternura e respeito que deve ser compartilhado pelos membros de uma família – daí a comparação com o amor paterno. Traído pela amante, só resta ao poeta voltar ao sentimento original, exclusivamente físico, como o próprio Catulo indica, não mais sendo possível conferir a ele, através da idéia de plenitude, um grau de distinção, de excelência. Muito tempo depois de Catulo, o antigo compositor baiano diria que *a gente não sabe o lugar certo onde*

---

<sup>11</sup> OVÍDIO. Op. cit. p. 50.

<sup>12</sup> CATULO. *O Cancioneiro de Lésbia*. São Paulo: Hucitec, 1991. p. 61. O tradutor deste poema menciona que, segundo o crítico Fordyce, não há registros na literatura de outro exemplo como este, em que se compara o amor dos amantes ao amor familiar. Considerando-se essa comparação como uma tentativa de dar maior complexidade a um sentimento que brota de uma promessa de fidelidade – situação análoga, portanto, à do casamento – a raridade na ocorrência do tema reflete o que venho apontando sobre o pouco interesse suscitado por um tipo de amor que não se enquadraria em nenhum dos modelos disponíveis.

de Catulo, o antigo compositor baiano diria que *a gente não sabe o lugar certo onde colocar o desejo*. Basicamente, porque nem sempre nossas escolhas são legítimas ou legitimáveis. O mistério é também este: trata-se sempre de uma escolha no escuro, íntima, no sentido de que não serão as leis que tornarão inequívoco o desejo que sentimos. A mulher do diálogo fez a sua escolha. Assim como Pedro fez a sua.

O registro do amor nos túmulos de Alcobaça pode, então, ser visto como uma transposição para a pedra daquilo que, dois séculos antes, foi dito por essa mulher, vencida pela lei do rei do amor. Definitivamente, é a conduta do próprio Pedro que impede o cronista de construir uma perfeita analogia entre seu amor por Inês e os *amores compostos*, tão longe ele parecia estar de todos os modelos. O que nos leva a concluir que este amor foi verdadeiro nas duas acepções da palavra: legítimo e real. Eis que encontramos o segredo e a síntese de seu sucesso: ser incrível sendo de verdade. Há que se considerar que se trata de uma síntese deveras incomum, o que, entretanto, não chega a contradizer o que foi dito no começo deste capítulo sobre o interesse de Lopes em desvincular o amor do rei das imagens idealizadas. A excepcionalidade desse amor deve-se ao fato de que sua vivência constituiu uma experiência de recusa à mera reprodução, na esfera íntima e individual, de um único modelo de comportamento.

É nesse sentido que o amor de Pedro pode ser compreendido como um sentimento verdadeiro: por ter sido vivido no âmbito das relações humanas, o único que comporta as exceções, já que no âmbito das idealizações o que interessa é o estabelecimento e a garantia de manutenção das regras. Basta atentarmos para as determinações contidas no *Tratado do amor cortês*, escrito para ser um ponto de fuga em relação o dogmatismo da Igreja. O amor de Pedro ganha interesse por configurar uma alternativa de fato ao convencionalismo característico das definições de amor. Sua capacidade de ser representativo do amor

humano deve-se a essa ambigüidade que ele conquista à medida que se recusa a ser incorporado a um modelo específico de amor. Inequívoco e pleno enquanto sentimento: é só nesse ponto que esse amor pode servir de modelo, já que a cada um que se defrontar com ele caberá definir o modo como querará experimentar a plenitude do amor.

### III

A ambigüidade apontada aqui se encontra não apenas na conduta de Pedro nesse episódio específico mas em sua própria personalidade, o que Lopes se encarregará de reforçar, não como um aspecto problemático, mas como um indicativo da complexidade da psicologia do rei. Afinal, é a ambigüidade de seu comportamento que nos impede de optar, sem titubear, pelo título de cruel ou de justiceiro com o qual é alternadamente contemplado o rei português. Como deixa transparecer o texto de Armindo de Sousa referido na Apresentação, é sempre um misto destas coisas o que melhor caracteriza a personalidade de Pedro. Há um elemento da *Crónica* que podemos usar se quisermos explorar um pouco mais a fundo esse lado do amante de Inês. Para tanto, é preciso voltar um pouco atrás, ao ponto em que deixamos Lopes a comparar o amor de Pedro ao de Dido e Ariadne:

E se algum disser que muitos foram já que tanto e mais que **ele** amaram, assim como Ariana e Dido e outros que não nomeamos, segundo se lê de suas epístolas (...). [grifo meu]

Depois de tudo o que aqui já foi dito sobre o tratamento dado pelo cronista à peculiaridade do amor do rei, não é difícil notar que nesta comparação encontramos sua estratégia mais audaciosa, principalmente porque não é possível, objetivamente falando, atribuí-la a um dado palpável. A tal ponto é audaciosa a comparação que um crítico como

Jorge de Sena recusa-se a entender o que vai dito no texto de Lopes, preferindo substituir um dos termos da relação para torná-la menos insólita: para Sena, é ao amor de Inês que o cronista se refere. Na nota em que defende a validade da hipótese de o texto de Lopes ter sido uma das referências de Garcia de Resende, o crítico cita o trecho acima, fechando-o com a explicação de que a comparação com Dido e Ariadne é feita a propósito de Inês de Castro<sup>13</sup>. Nada no texto da *Crónica* autoriza-nos a proceder a essa substituição. É mesmo o sentimento de Pedro o que o cronista quer caracterizar melhor através de sua comparação. O problema resultante é evidente: ele é homem e rei, elas são mulheres. Mas, assim como não é possível chegar a uma conclusão sobre o que significa essa comparação, também não se pode ignorá-la, devido a suas implicações. Resta, então, imitar os procedimentos detetivescos enumerando as hipóteses explicativas.

Como ponto de partida, é preciso considerar que Dido e Ariadne são habitualmente tidas como exemplos máximos de amantes infelizes porque, entregando-se a um amor que ameaçava o equilíbrio entre desejo individual e interesse coletivo, foram usadas por seus parceiros, sendo depois rejeçadas. Sendo assim, é possível dizer, a princípio, que a escolha de Lopes remete para um contexto de traição, que é também o tema das epístolas ovidianas a que se refere o cronista. De fato, há um forte componente de traição na história de Pedro, em geral associado a elementos políticos, segundo a convenção estabelecida com base na historiografia: o infante teria sido traído por seus inimigos, um grupo encabeçado por seu próprio pai. O motivo de tal traição coincide em parte com o que foi dito sobre Dido e Ariadne; Pedro se irmana a elas quando se recusa a assumir um comportamento mais adequado a seu papel de herdeiro do trono. Sua ligação com Inês equivaleria a um dar

---

<sup>13</sup> SENA, Jorge de. Análise estrutural das trovas de Resende. In: *Estudos de História e de Cultura*. Lisboa: Revista Ocidente, 1963. p. 277.

as costas aos interesses do reino, importando-se apenas consigo mesmo. Nesse sentido, as duas personagens ovidianas são termos de comparação exemplares. Entre as duas, Dido é talvez a que mais intensamente represente esse papel, já que, sozinha depois de viúva e ameaçada pelo próprio irmão, ela mesma havia se encarregado de construir um novo reino. Justamente esse reino que ela tanto prezava seria aquele que, tornando-se amante de Enéas, abandonaria à própria sorte. Quanto a Ariadne, seu amor por Teseu a faz ajudá-lo a matar seu próprio irmão, o minotauro. Entretanto, como é possível perceber pelo contexto em que se desenrolam suas histórias, no que diz respeito à traição, essas amantes infelizes desempenham papéis consideravelmente ambíguos: elas próprias traem antes de serem traídas, uma vez que ambas são responsáveis pelas tragédias desencadeadas em seus reinos. Levando-se em conta a comparação feita por Lopes, a mesma ambigüidade pode ser entrevista na história de Pedro.

Mas o interesse desse trecho da crônica não acaba aqui. Como ficou indicado acima, não creio haver dúvidas de que Lopes pensava nas personagens ovidianas quando se referiu às *epístolas* endereçadas por essas duas mulheres a seus amantes. Nas *Heroides* Ovídio focaliza o momento em que cada uma delas, vendo-se na iminência de perder seus amantes, lançam mão das cartas, numa tentativa desesperada de reverter a perda. Na epístola de Dido é a imagem da perfídia que vemos descrita. Referindo-se à narrativa de Enéas em torno de sua fuga de Tróia, diz a rainha de Cartago:

O que fez o pobre Ascânio ou o que fizeram teus Penates para merecerem tão triste fado? Então eles foram salvos do fogo para serem engolidos pelo mar? Não. Na verdade tu não os leva contigo. As relíquias que tu usaste como pretexto, assim como teu pai, tu nunca os carregaste nos ombros. És falso em tudo – e eu não sou a primeira a ser enganada por tua língua ou por teu hálito. Perguntas onde está a mãe do belo Iulo? Morta, abandonada por seu

senhor desalmado! Foi o que me contaste – um aviso para mim! Que eu seja queimada, eu mereço. Maior será o crime que o castigo<sup>14</sup>.

Para Dido, Enéas é um traidor contumaz, que enreda as mulheres em suas palavras para depois abandoná-las. O resultado da traição de Enéas é a culpa de Dido, que finalmente se dá conta de que também ela traiu: primeiro a memória do marido, depois a pátria. Mas a consciência do erro não é suficiente para estancar o amor:

Cessa tuas andanças! Escolhe a mim, e comigo meu dote – esta gente que é minha e a riqueza de Pigmalião que eu trouxe comigo. Transfere Ílion para Tiro e assim dá a ela um lugar melhor; recebe o cetro sagrado! (...) De que me podes culpar a não ser de amar? (..) Se te envergonha chamares-me esposa, chama-me amante; desde que tua, Dido segue sendo o que quiseres<sup>15</sup>.

Por este exemplo fica evidente o desespero da rainha, que de bom grado se entregaria como um objeto nas mãos de Enéas se ele assim quisesse, ignorando para isso seu papel de líder, todas as regras sociais e qualquer traço de pudor. Sabendo-se recusada, Dido tenta ainda uma vez:

Conheço bem os mares da costa africana. Eles tem o tempo certo de deixar seguir ou de fazer ficar. Quando o vento permitir, darás velas a ele, agora as algas retêm teu barco na praia. Confia em mim que investigo os astros; irás mais seguro e eu, ainda que queiras, não permitirei que fiques. (..) Por tua delicadeza passada, por minha esperança de união, peço um pouco mais de tempo – para que o mar e meu amor se acalmem. Tempo para que eu aprenda a suportar a dor<sup>16</sup>.

Este é o ápice da dor, apenas aí a migalha da atenção do amante pode ser considerada uma vitória, um ledor engano. Através da comparação encetada por Fernão Lopes estaremos diante de uma clara inversão de papéis, ou seja, é a voz de Pedro que deveremos

---

<sup>14</sup> OVÍDIO. Dido to Eneas. In: *Heroides. Amores*. Cambridge: Harvard University Press, s/d. p. 89. Ao citar, traduzi.

<sup>15</sup> Op. cit., p. 95 e 97.

<sup>16</sup> Op. cit., p. 97.



ouvir quando lermos essa encarnação do dilaceramento que vitima a Dido e a Ariadne míticas: nada é dito sobre o sentimento de Inês neste ou em outro ponto qualquer da *Crônica*, é o sentimento de Pedro que está sendo comparado ao das amantes infelizes. Trata-se aqui do seu desespero diante do abandono que representa a morte de Inês. Se fizermos essa leitura pontual, veremos insinuar-se nesse cenário o velho problema da irreversibilidade: Pedro-Dido a pensar em um jeito de diminuir a dor, de acostumar-se com ela, bastando para isso que por alguns instantes Inês volte à vida. Ou, então, a dizer com Ariadne:

Era o tempo em que a terra se molha com o orvalho e os pássaros, escondidos nos galhos, começam a cantar. Apenas meio acordada e ainda lânguida do sono, estendi meus braços para segurar meu Teseu – ele não estava lá! Recolhi as mãos e tentei novamente; meus braços correram todo o leito – ele não estava lá. O medo afugentou meu sono; aterrorizada levantei, atirando-me fora da cama abandonada. Bati no peito e arranquei os cabelos, já desarranjados pelo sono<sup>17</sup>.

Vemos manifestar-se, nestas palavras de Ariadne, a incredulidade ante uma situação inesperada – análoga àquela em que vemos Pedro surpreendido com a notícia da morte de Inês. Como ocorre com Ariadne, o desespero do infante advém da perspectiva da ausência definitiva da amante, sentida de imediato pela impossibilidade do contato físico habitual. Neste ponto entra uma outra hipótese de leitura dessa comparação, porque, mesmo que estas analogias justifiquem a escolha de Lopes por duas figuras femininas, não se pode ignorar a inversão de papéis necessária para que ela se configure. O que fazer com o Pedro que, comparado a Ariadne, corre o risco de confundir-se com essa que é tida como

Uma figura exemplar de mulher e mais precisamente de mulher que ama. Ela é a apaixonada, cujo segredo se encerra em uma sabedoria desconhecida, um sofrimento sem nome, uma

---

<sup>17</sup> OVÍDIO. *Ariadne to Theseus. Heroides*. p. 121 e 123.

divindade que excede. Na feminilidade radical de sua paixão amorosa, permanece um ponto escuro que escapa sempre aos homens<sup>18</sup>.

Essa feminilidade em estado puro representada por Ariadne conserva muito daquele mistério próprio do mito, de que tanto falei no capítulo passado. O contato com essa mulher pela via da comparação, faz a imagem de Pedro contaminar-se com o mistério, característica que afinal não é estranha aos que se deixam envolver pela ambigüidade. Tudo isso junto leva-nos ao encontro do que nos informa Lopes em um outro ponto de sua crônica, onde registra o episódio do castramento de Afonso Madeira, o escudeiro que el-rei muito amava, *mais que se deve aqui de dizer*<sup>19</sup>. Apesar de nebulosa, a observação do cronista basta para que seu leitor suspeite de que havia, por parte do rei, um sentimento intenso o suficiente para que Pedro, enciumado, mandasse castrar o escudeiro que se tinha enamorado perdidamente por uma mulher casada. Seria essa insinuação de homossexualismo uma explicação possível para a inusitada escolha de Lopes pelas figuras de Dido e Ariadne?

Nada impediria, por exemplo, que o cronista comparasse Pedro a Tristão – associado a Isolda, este herói é uma figura recorrente quando se fala do episódio inesiano. Como Pedro, ele tinha inimigos, entre os quais o próprio tio, o rei Marcos, marido de Isolda. Como Pedro, Tristão colocou seus deveres para com o rei em segundo plano, traindo sua confiança... Mas, não sendo Tristão o personagem escolhido, voltamos à pergunta: existiria algo de feminino na reação de Pedro à morte de Inês – ou mesmo em sua personalidade – que justificasse a inversão de papéis?

---

<sup>18</sup> BRUNEL, Pierre (org.). *Ariadne*. In: *Dicionário de Mitos Literários*. Brasília: UnB, 1998. p.82.

<sup>19</sup> LOPES, Fernão. *Crônica de D. Pedro*. p. 64.

Como se vê, estas são hipóteses e perguntas que não estão aqui para serem comprovadas ou respondidas. Sua função é reforçar o que eu disse há pouco sobre a relação entre o comportamento ambíguo do rei e a peculiaridade de seu amor. Além do mais, o próprio Fernão Lopes usa a comparação para dizer que o amor de Pedro é incomparável a qualquer um desses *amores compostos*. No entanto, graças a estas associações ampliam-se os sentidos dessa estranha história de amor *que não tira da memória o grande espaço de tempo*.

## GARCIA DE RESENDE: QUANDO O QUE ERA HISTÓRIA VIRA FICÇÃO.

Finalmente, chegamos à tão anunciada primeira versão literária do episódio de Inês de Castro. Importantíssima porque é a primeira prova da permanência na memória dessa mulher que, como já foi dito aqui muitas vezes, foi alvo de uma iluminação indireta por parte dos registros históricos. Que o diga esta caracterização feita por Lopes, por que acabamos de passar, em que temos um Pedro gigantesco, tomando conta de toda a narrativa, a viver ao mesmo tempo o papel do homem e o da mulher nesse drama que originalmente parece ter tido dois protagonistas.

Lembremos, entretanto, que houve um momento em sua vida que a voz de Inês fez-se alta o bastante para não poder ser abafada: justamente quando esteve a pedir clemência a D. Afonso IV, Inês ganhou consistência suficiente para não ser condenada a figurar, por toda a eternidade, como o mudo objeto do desejo. É, então, a partir dessa deixa que Garcia de Resende desenvolve seu tema. A Inês que nos é apresentada por ele fala muito, e, como era de se esperar, conta-nos sobre si mesma coisas que estão fora dos registros históricos, preenchendo-se, assim, pela via da ficção, as eventuais lacunas da sua história.

Se Fernão Lopes está amarrado pelo compromisso de restringir seu registro a Pedro, a liberdade de que desfruta Resende permite que ele se dedique a Inês, desdobrando em dois personagens o que em Lopes estava concentrado em um.

Essa liberdade que está à disposição do autor, ele a utiliza de tal maneira que não se perca o que ele viu, o que ele leu no que diziam os registros históricos. Ao mesmo tempo, Resende será oficialmente o primeiro *leitor* do episódio inesiano, o primeiro a tentar explicá-lo com instrumentos alternativos aos que haviam sido usados pelos cronistas. Esse esforço de leitura fará dele também o primeiro em condições de postular a herança de Pedro

e Inês; que ele parece receber de bom grado, dela fazendo excelente uso, à medida que incorpora aquela ambigüidade assumida por Fernão Lopes para dar conta da ambigüidade que era a da história que contava.

Percorrendo a mesma trajetória do cronista, aqui descrita, Resende inicia sua obra sugerindo ao leitor que desenvolverá seu tema a partir do modelo do amor cortês<sup>20</sup> para, em seguida, propor para a amante de Pedro uma imagem que em tudo difere do que é definido pelo modelo. A começar pelo título da obra, em que se faz uma associação direta do episódio à filosofia do amor cortês, já que, na definição das circunstâncias da morte de Inês, aparece a seguinte explicação:

Trouas q Garçia de rrefende fez a morte de doa Ynes de castro, que el rrey do Afonfo o quarto de Portugal matou e Coimbra, por o príncipe dom Pedro feu filho a ter como mulher & polo bem q lhe queria, nam queria cafar, endereçadas has damas<sup>21</sup>.

A leitura do título indica que o caminho a ser percorrido por Resende será calcado na ambigüidade, uma vez que há, simultaneamente, a referência ao ponto alto da teoria do amor cortês – o amor adúlterino como marca da veracidade do sentimento – e o registro de que, ainda que não oficializada, a união dos amantes era assumida por eles como legítima, não se identificando nesse par a imagem do adultério que tanto fascinava a condessa de Champagne do *Tratado* de Capelão. A associação desses dois aspectos excludentes entre si

---

<sup>20</sup> Eugenio Asensio, no artigo *Inês de Castro de la crónica al mito*, filia as *Trovas* de Resende aos *Trionfi* de Petrarca, na tentativa de estabelecer uma matriz para o texto português. De fato, logo no início desta obra ouvimos de um personagem a declaração de sua infelicidade nos mesmos termos em que o faz Inês: *or questo per amar s'acquista!* (Isto é o que se conquista com o amor!). Mas, a indicação de uma matriz é insuficiente para abarcar a complexidade do diálogo que se estabelece entre Resende e suas fontes. Tal como acontece com a incorporação do modelo cortês, a obra de Petrarca é apenas uma referência, um mote a partir do qual Resende desenvolverá sua leitura do episódio, que tem como consequência a criação de um modelo de amor alternativo àqueles que são arquitetados nas obras de Capelão e de Petrarca, aspecto de que me ocuparei neste item do trabalho.

<sup>21</sup> RESENDE, Garcia de. *Trovas que Garcia de Resende fez à morte de dona Inês de Castro (...)*. In: *Cancioneiro Geral*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973. Volume V. p. 357.

sugere que o que se lerá em seguida está fora dos padrões aceitos. Some-se a esse cenário híbrido a presença dos filhos do casal, utilizados por Resende na caracterização da inocência de Inês. Nesse contexto, atípico para uma elaboração ficcional dentro das normas da cortesia, Inês é alçada à condição de exemplo para todas as mulheres porque sua entrega ao amor rendeu bons frutos, sendo esse o primeiro aspecto a ser explorado por Resende, num gesto que torna incontestável a importância da amante de Pedro

Senhoras, falgum fenhor  
v' quifer bem ou feruir,  
quem tomar tal fervidor  
eu lhe quero descobrir  
o gualardam do amor.  
Por fua merçe faber  
o que deue de fazer,  
vejo que fez efta dama,  
que de ffy vos daraa fama  
feftas trouas quereis ler<sup>22</sup>.

Nesta breve introdução, que precede a longa fala de Inês, Resende apropria-se do esquema usado por André Capelão para valorizar o amor: o teórico medieval defendia exatamente essa entrega total da mulher ao sentimento amoroso, essa obediência e aceitação da corte que lhe fosse feita pelo pretendente apaixonado, com a justificativa de que seria esse o caminho da felicidade eterna. Quanto às damas que se recusassem a aceitar o amor que lhes fosse dedicado, a elas estaria reservado o inferno. Em sua descrição do palácio do Amor, Capelão reserva o pior dos lugares a essas damas:

As mulheres da porta norte, enfim, são as que rejeitam o amor, embora amadas por muitos homens: é justo que o deus Amor as despreze, pondo-as à sua esquerda, pois elas são amaldiçoadas<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> RESENDE, Garcia de. Op. cit. p. 357.

<sup>23</sup> CAPELÃO, André. Op. cit. p. 83-84.

Seguindo a tradição bíblica, às desobedientes amaldiçoadas cabe ocupar o lado esquerdo do deus Amor. Como a interlocutora do homem desse diálogo resista a aceitar a idéia que ele defende, sua próxima estratégia retórica é testemunhar, através da narrativa de uma visão, os suplícios impostos às damas desobedientes. Da boca de uma dessas supliciadas o homem teria ouvido o seguinte:

Assim, as mulheres belíssimas e reverenciadas (...) são as mais felizes: em vida souberam comportar-se judiciosamente com os cavaleiros do Amor, conceder todos os favores aos que queriam amá-las e dar as respostas convenientes aos falsos enamorados cujo amor era fingido; por isso agora recebem plena recompensa e são homenageadas com inúmeros presentes. (...) As que aparecem em seguida, por fim, em tão miserável comitiva, (...) afligidas por todos os tipos de tormentos, como podes ver com teus próprios olhos, são as mais infelizes de todas, e é nesse grupo que me encontro. Em vida, vedaram o acesso do palácio do Amor aos que desejavam entrar (...) rechaçaram todos os que queriam servir no exército do Amor, expulsando-os como se os odiassem (...). Portanto, as mulheres que vivem na terra devem precaver-se, para não terem de compartilhar os nossos suplícios, pois depois da morte o arrependimento será inútil<sup>24</sup>.

De acordo com este modelo, a exemplo dessa supliciada, Inês é a figura ideal para dar um testemunho; sua condição de morta confere a ela um conhecimento total que poderá ajudar na definição de qual seja a melhor conduta. Além disso, como indica a introdução de Resende, a amante de Pedro não incorreria no mesmo erro da testemunha do diálogo de Capelão, já que ela teria correspondido ao amor do infante, estando, por isso, livre dos suplícios.

Não vamos tão rápido: quando temos acesso a Inês, o que vemos aparecer não é a imagem da alegria, mas exatamente a de uma mulher atormentada:

Trifte de mym, ynoçente,  
que por ter muyto feruente

---

<sup>24</sup> Op. cit. p. 90-91.

lealdade fee amor  
ho príncepe meu fenhor,  
me mataram cruamente.

A mynha desauentura,  
nam contente dacabar me,  
por me dar mayor tryftura  
me foy por em tantaltura,  
para dalto derribar me<sup>25</sup>.

O testemunho de Inês contraria tudo o que havia sido dito pela supliciada de Capelão, pondo sob suspeita o modelo que ela representa. A elevação de seus sentimentos pelo príncipe, a *lealdade, fé e amor* que ela lhe devota parecem insuficientes para que se garanta seu lugar no paraíso; o que essa mulher tem a oferecer é a culpa por se ter entregado.

Que fe me matara alguem  
antes de ter tanto bem,  
em tays chamas nam ardera,  
pay filhos nam conheçera,  
nem me chorara ninguem.

Entrega que acabou por definir toda sua vida, já que, como ela mesma diz, se não fosse por seu amor, que a alçou a uma condição tão elevada, ela não teria sofrido com a própria morte, pois sua vida nenhuma importância teria. Esta declaração dá à culpa um caráter diferenciado porque ela é sentida como o resultado do embate entre uma situação de abundância e uma de falta: Inês não é nada até encontrar Pedro, com ele, passa a ser alguém, passa a sentir-se viva. A morte em si não é insuportável, mas passa a sê-lo quando Inês se vê obrigada a lidar com a ausência *irreversível*, imposta pela separação da família: *pay filhos nam conheçera/ nem me chorara ninguem*. Por estas palavras, é possível dizer

---

<sup>25</sup> RESENDE, Garcia de. Op. cit. 358.



que não se trata de um arrependimento de fundo moralista, mas de uma tomada de consciência sobre a intensidade da perda. Acentua esse caráter diferenciado da culpa a declaração

Deylhe minha liberdade  
nam senti perda de fama,  
pus nele minha verdade,  
quys fazer fua vontade  
fendo muy fremosa dama<sup>26</sup>.

*Nam senti perda de fama*: o concubinato não configura uma situação condenável, não macula a imagem dessa que se apresenta como uma menina inocente antes do encontro com Pedro<sup>27</sup>. Afastado o aspecto moral da culpa, somos levados a supor que o problema de Inês tenha sido o da antecipação das recompensas figuradas no *Tratado* de Capelão, pois o que a amante de Pedro de fato lamenta é ter perdido os bens que em vida conquistara. É também preciso atentar para a natureza desses bens, os quais ela faz questão de enumerar:

Eftaua muy acatada  
como prinçefa fervida,  
em me' paços muy honrrada,  
de tudo muy abaftada,  
de meu fenhor muy querida<sup>28</sup>.

Tanto moral quanto materialmente, em vida a amante de Pedro esteve envolta pela respeitabilidade, daí não haver motivos para arrependimentos. Morta, Inês não demonstra ter qualquer interesse em eventuais recompensas com que possa ser contemplada no plano

---

<sup>26</sup> Op. cit. p. 359.

<sup>27</sup> Jorge de Sena faz uma observação que se aproxima do que vem sendo dito aqui sobre o modo de a questão da legitimidade ser apresentada, tanto pelos túmulos quanto por Lopes e Resende: *Inês, através de Resende, não ignora que D. Pedro não quis casar outra vez, e que não casou com ela: o amor dos iguais que eles são por força da identificação erótica é legitimidade de si mesmo (...)*. SENA, Jorge de. *Estudos de História e de Cultura*. T. II. p. 286.

<sup>28</sup> Op. cit. p. 359.

espiritual – a que ela teria direito, visto estar tão bem enquadrada no perfil da cortesia. Ao contrário do que ocorre com a personagem de Capelão, seu testemunho não dá acesso ao plano sobrenatural: é o mundo dos vivos que interessa, é para ele que, tendo chance de falar, Inês dirigirá seu olhar e suas palavras. Posta nos termos em que está, sua culpa serve à valorização da vida terrena, ignorando qualquer propósito de salvação espiritual.

O resumo de sua vida? Uma sucessão de desassossegos:

Eu era moça menina  
per nome dona Ynes  
de crafto, & de tal doutrina,  
& vertudes, quera dina  
de meu mal fer o rreues.  
Viuia fem me lembrar  
que paixam podia dar  
nem dala niguem a mym:  
foy mo príncepe olhar  
por feu nojo, & mynha fym<sup>29</sup>.

O conhecimento do amor é o elemento que inicia o processo. Depois, será a oscilação entre plenitude e carência. Neste ponto, nada de novo. Este é o resumo da vida de qualquer mortal – como em Fernão Lopes, um elo de ligação entre personagem e público. Se a analogia com o que vai na crônica é perfeita, há que se procurar o outro lado, o da exceção. Não é difícil achá-lo, está dito por Inês logo em seguida:

Começou ma defejar,  
trabalhou por me feruir,  
fortuna foy ordenar  
dous corações conformar  
a hua vontade vyr.  
Conheçome, conhocio,  
quys me bem, & eu a ele,  
perdeome, tam bem perdio,  
nunca tee morte foy frio  
o bem que trifte pus nele<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Op. cit. p. 358.

<sup>30</sup> Op. cit. p. 359.

O que permanece inalterado, aquilo que equilibra o natural desequilíbrio dessa vida é o sentimento que primeiro aproxima Inês de Pedro. Os dois últimos versos dessa estrofe são o registro de um *desejo* que não se esgotou, que nunca foi frio, até que a morte separou os amantes. Eis a exceção, eis a dificuldade, não é o que se diz comumente? Mais fácil é a transformação dos esposos em inimigos, como tranqüilamente declarou Ovídio há algumas páginas. Agora já não há como negar, esse é um amor estranho: sobrevive aos filhos, sobrevive à própria transformação do amante em marido que, entretanto, nunca deixa de ser amante; longe de rebaixar, eleva a condição dessa mulher. Quem não se desassossegaria vivendo uma tal condição?

A excepcionalidade da vida de Inês é a recompensa que ela recebe em vida. Recompensa, mas também condenação porque

Como as coufas qua de fer  
loguo dam no coraçam,  
começey entrefiçer,  
& comigo foo dizer  
eftes omees donde yram.  
E tanto que preguntey,  
foube loguo queera el rrey:  
quando o vy tam apreffado,  
meu coraçam trefpaffado  
foy, que nunca mays faley<sup>31</sup>.

Afonso, o pai preocupado com o que considera uma relação perigosamente irregular, surge para provocar o novo desassossego. Tão apressado ele vem que, olhando-o chegar, Inês vê antecipar-se o que será seu destino: um coração trespassado e o silêncio definitivo. Antes dele, é preciso usar a voz que resta para argumentar. Tem lugar, então, a

---

<sup>31</sup> Op. cit. p. 360.

cena da súplica, que ocupa a maior parte da obra, através da qual Inês procurará esclarecer sua situação diretamente para o rei, sem intermediários, tentando convencê-lo de sua absoluta inocência no que dizia respeito a manobras políticas. O amor a unira a Pedro, o amor fora a origem dos filhos, não sendo a irregularidade de seu relacionamento uma ameaça à estabilidade do reino. Assim começa a defesa de Inês:

Nã poffa mais a paixam  
que o que deueys fazer,  
metey niffo bem a mam,  
quee de fraco coraçam  
fem por que matar molher.  
Quanto mais a mym, q dam  
culpa, nam fendo rrezam,  
por ser may dos ynoçentes  
qante vos eftam presentes,  
os quaes voffos netos fam<sup>32</sup>.

Este começo traz a marca do que será a base da defesa: a separação entre o que é a razão de Estado daquilo que é assunto privado. Afonso não deve transformar uma coisa na outra ou fazê-las convergir, o que o influenciaria na decisão de condenar a mulher que naquele momento apela para os laços familiares para sobreviver. Trata-se, mais uma vez, de fazer valer uma situação estabelecida extra-oficialmente. O que não seria um problema, já que, como se sabe, o concubinato e a bastardia não constituíam empecilhos incontornáveis. O verdadeiro problema era mesmo a sobreposição de interesses, na qual Pedro, de acordo com o que vimos em Fernão Lopes, havia incorrido.

Volta à tona nesse ponto a questão da culpa, que agora, contrariando o que fizera no primeiro momento, Inês se recusa a assumir. Se olharmos com cuidado, veremos que não se trata de uma contradição, mas de uma estratégia que visa restringir o problema ao nível

---

<sup>32</sup> Op. cit. p. 360.

íntimo, já que a assunção da culpa diz respeito à aceitação e retribuição do amor de Pedro. Uma culpa inexistente, portanto, levando-se em conta a dificuldade que se tem em dominar o desejo. De resto, como poderia ser culpada de amar uma mulher que consegue um tão grande equilíbrio entre a condição de amante e a de mãe extremosa?

Lembreuos o grandamor  
que me voffo filho tem  
& que sentira gram dor  
morrerlhe tal fervidor  
por lhe querer grande bem.  
Que falgu erro fizera  
fora bem que padeçera,  
& queftes filhos ficaram  
orfaãos triftes, & bufcaram  
que deles paixam ouuera<sup>33</sup>.

Em sua argumentação, Inês refere-se ao amor de Pedro para, através dele, estabelecer um elo com o rei. Matando-a, Afonso feriria diretamente o filho, além de condenar os próprios netos à orfandade. Protegendo os interesses do Estado, transformar-se-ia o rei no verdadeiro culpado; aplicando sua lei em um contexto em que ela não cabia, o resultado seria o esfacelamento da família, criminosa e inócua demonstração de força. Este é definitivamente o ponto de apoio de Inês, que se agarra ao apelo que o elemento familiar tem para demover Afonso de seu intento:

Que fe mele defendera  
ca ffeu filho nam amaffe  
& lheu nam obedeçera,  
entam com irezam podera  
darma moorte cordenaffe.  
Mas vendo que nenhu ora  
des que naçy ategora  
nunca niffo me falou,  
quando se diffo lembrou  
foyfe pola porta fora<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Op. cit. p. 361.

<sup>34</sup> Op. cit. p. 362.

Esta estrofe é, a princípio, a prova da eficácia da argumentação de Inês, já que o rei se convence de sua inocência. No entanto, visto que a ameaça de morte surge do conflito entre as esferas pública e privada, difíceis de serem separadas em determinadas circunstâncias, os argumentos de Inês atingem parcialmente seu interlocutor, convencendo-o a assumir seu papel de sogro: como avô, ele aceita nora e netos, como avô ele sai de cena. Mas, diante da impossibilidade de se sobreporem ou convergirem os interesses, comportando-se como avô, Afonso inviabiliza o desempenho do papel de rei, que outros assumirão por ele, indevidamente. Estes substitutos do rei não se deixam convencer da legitimidade de uma ligação mantida apenas pelo amor recíproco, condenando sua decisão:

Senhor, voffa piedade  
he dina de reprender  
pois que ffem neçeffidade  
mudaram voffa vontade  
lagrimas de uma molher.  
E quereys cabarreguado,  
com filhos como cafado  
efte fenhor voffo filho,  
de vos mais me marauilho  
que dele quee namorado<sup>35</sup>.

Esta é uma estrofe significativa, por acrescentar na fala desses inimigos de Inês uma consideração que ultrapassa os limites do argumento da ilegalidade da relação. Trata-se da identificação do poder de convencimento de Inês, que seduz o rei não apenas pela retórica. Assim, para esses inimigos, não é no papel de sogro que Afonso sai de cena, mas como um homem enamorado, sendo posto na situação ridícula de disputar esse novo papel com o próprio filho. A mulher inocente é de repente transformada na calculista sedutora: mais um

---

<sup>35</sup> Op. cit. p. 362-363.

dado para se juntar aos outros que compõem a atmosfera de ambigüidade necessária para que o episódio não caia nas malhas da explicação fácil. Para que a ambigüidade cumpra seu papel, a sugestão é posta na boca dos pérfidos conselheiros do rei, que acabam por não levar adiante a sugestão de enamoramento. Apenas instilam o veneno, voltam ao argumento da necessidade de defesa do reino, deixando a nós, leitores, a tarefa de levar adiante a maledicência:

(...)

Olhay quam jufta querela  
tendes, pois por amor dela  
voffo filho quer eftar  
fem casar, & nos quer dar  
muyta guerra com Caftela.

Com fua morte efcusareis  
muytas mortes, muytos danos,  
vos, fenhor, descanffareis,  
& a vos, & a nos dareis  
paz para duzentos anos.  
O príncepe cafaraa,  
filhos de bençam teraa,  
feraa fora de pecado:  
caguora feja anojado,  
a menhá lhefqueeçeraa<sup>36</sup>.

Neste ponto do discurso dos conselheiros evidencia-se a impossibilidade de distinguir-se a situação irregular dos amantes da ameaça de uma guerra com Castela e a morte de Inês é definitivamente assumida como um ato de defesa do Estado. Além disso, há a personalidade volúvel do infante, que deve ser levada em conta. Uma ponta a mais de ambigüidade, posta novamente na boca dos inimigos: não seria assim tão verdadeiro o amor de Pedro, bastava que Inês morresse para que ele a esquecesse. Mas, não foi o oposto disso que ficou registrado na crônica?

---

<sup>36</sup> Op. cit. p. 363.

Aqui, é interessante notar as contas que vão sendo feitas pelos conselheiros para que se possa obter o resultado mais vantajoso: mais vale matar uma do que muitos, mais vale suportar o descontentamento passageiro do príncipe do que provocar um conflito longo e sangrento. Trata-se sempre de opor o interesse individual e privado à necessidade coletiva, não sendo possível qualquer conciliação:

E ouuyndo feu dizer  
el rrey ficou muy toruado  
por fe em tais eftremos ver,  
& que auya de fazer  
ou hu ou outro forçado.  
Desejava dar me vida,  
por lhe nam ter mereçida  
a morte nem nenhu mal,  
fentya pena mortal  
por ter feyto tal partida<sup>37</sup>.

Com esta descrição, Inês limpa a imagem do rei, que, entretanto, não pode deixar de assumir a culpa por ter levado a situação até aquele extremo. Se não há conciliação possível, resta a Afonso declarar a restrição de seu papel à esfera doméstica, abdicando de seu poder de decisão real:

E vendo que fe lhe daua  
a ele todeefta culpa,  
& que tanto o apertaua,  
diffe (...)  
Se o vos quereis fazer,  
Fazeyo fem mo dizer,  
queu niffo nam mando nada  
nem vejo heefta coyta  
por que deua de morrer<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Op. cit. p. 363-364.

<sup>38</sup> Op. cit. p. 364.



Toda escolha tem um preço, quanto mais quando se baseia no desejo de manter-se neutro, de não assumir responsabilidades. Afonso, o herói da batalha do Salado, não conseguirá livrar-se do que diz nesse momento crucial. *Queu niffo nam mando nada* é tudo o que um rei nunca pode dizer, principalmente se o problema é apresentado para ele como uma questão de defesa do reino. É assim que o rei, querendo eximir-se da culpa de matar uma inocente acaba por incorrer no pecado da omissão. Trocando em miúdos, preferindo não agir, o rei recusa-se a reinar.

A partir dessa recusa à ação, cria-se um contraponto entre a conduta do pai e a do filho, muito fértil para que se entenda a influência do episódio na manutenção de um modelo de governante que estivesse sempre comprometido com a ação. Coroado, Pedro, o *castigador rigoroso*, não terá pudor de invadir os domínios privados, que, segundo a lógica de Afonso, não são da alçada do rei. Há o caso do pai de família que ele mata por ter-se deitado com a própria mulher antes do casamento. Mais ambigüidade do que esta? Antes da reação de Pedro à morte de Inês, o que temos é essa peculiar escolha de Afonso, que nos fará perguntar, como o faz Resende em suas *Trovas*, até onde será legítima e justa a ação dos governantes. Ferreira fará desse problema o seu tema e não se pode dizer que a resposta a que ele chega seja tranquilizadora, como não é tranquilizadora a opção de Camões.

O desfecho do impasse será dado pelos substitutos do rei que, depois de se terem mostrado tão zelosos com a suspensão da vida de pecado em que estavam metidos os dois amantes, não têm o cuidado de providenciar um confessor para a condenada. Na trama, a função dessa penúltima maldade praticada pelos conselheiros é a de coroar a inocência de Inês, cuja primeira imagem não-oficial será a mais honesta possível.

Com as espadas na mam  
Matraueffam o coraçam,

a confiffam me tolheram  
efte he o gualardam  
que meus amores me deram<sup>39</sup>.

Depois de ter dado seu testemunho, que culmina com esta última demonstração de injustiça, está claro para o leitor que Inês é a vítima. Entretanto, como a fechar um ciclo, o fim do testemunho é a volta ao ponto inicial de sua fala, em que se apresentava culpada pelo que lhe tinha acontecido. Além de indicar o caráter pouco nobre dos assassinos, o fato de lhe terem tolhido a confissão reforça o mutismo que lhe foi imposto, reflexo talvez do desejo de apagamento da sua pessoa, a quem não se garantiu nem o direito ao conforto religioso nem o direito a uma defesa formal. Tendo sido declarado de interesse coletivo, como assunto doméstico foi tratado o destino de Inês: em casa ela recebeu os assassinos, em casa ela foi julgada e condenada. Por fim, não era mesmo doméstico esse assunto, que agora é posto diante da coletividade para que o julgue. O testemunho de Inês é, na verdade, o exercício de sua defesa póstuma, e como dívida deve ser considerado; mas não é suficiente que a morta se explique, dando sua versão da história. É ainda um julgamento o que temos em curso, o veredicto precisa ser dado. Garcia de Resende, esse médium à maneira pessoana, se encarregará da declaração final. Voltando-se para suas interlocutoras iniciais ele diz:

neftas trouas saberam  
o que ganhou ou perdeo  
Nam perdeo fe nam a vyda,  
que podeera ser perdida  
fem na ningue conhecer.  
& ganhou por bem querer  
fer fua morte tam fentida<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Op. cit. p. 364.

<sup>40</sup> Op. cit. p. 365.

Partindo dos argumentos usados por Inês, Resende pondera suas perdas e ganhos, invertendo a conclusão a que chegara a morta. Se Inês lamentou a perda de uma vida feliz e próspera como não lamentaria se ela fosse obscura, o autor das trovas computará como a única perda a da vida, um fato irremediável. Vivendo-se de qualquer maneira que se viva, não diz o ditado, “pra morrer, basta estar vivo”? Pois é, o ganho de Inês, seu galardão, é, em primeiro lugar, a permanência na memória dos vivos, fruto de seu amor. Alguém poderia objetar que esse é um ganho muito pequeno. Não, se lembrarmos o que diz sabiamente o cronista, amparado em uma tradição respeitável. Mas, de qualquer maneira, Resende não se limita a computar esse ganho na conta que está a fazer para Inês:

Guãnhou mays q, fendo dâtes  
nõ mays que fermofa dama  
ferem feus filhos yfantes,  
feus amores abaftantes  
de deyxarem tanta fama.  
Outra moor honrra direy:  
como o príncepe foy rrey,  
fem tardar, mas muy afynha  
a fez alçar por rrainha,  
fendo morta o fez por ley<sup>41</sup>.

Na estrofe anterior, o galardão tinha um caráter um tanto espiritualizado, já que a memória dos mortos é um culto previsto em muitas crenças. Mas esse culto é apenas o ponto de partida de Resende, que faz questão de referi-lo como o resultado de uma *ação* de Inês – o amor retribuído –; quem não age, não prova que está vivo, não merece ser recompensado com a memória. Como aconteceu na fala de Inês, o interesse de Resende recai sobre o mundo dos vivos. Levando adiante esse interesse, caracteriza-se nesta estrofe a natureza do ganho como o prolongamento da ação: seus filhos tornaram-se infantes, o que

---

<sup>41</sup> Op. cit. p. 365-366.

aponta para a aceitação de sua legitimidade e, assim que Pedro subiu ao trono, Inês foi alçada à condição de rainha.

Em todos feus testamentos  
A decrarou por molher,  
& por ffito melhor crer,  
fez dous rricos moymentos,  
em quambos vereys jazer.  
Rey rraynha coroados,  
muy juntos, nam apartados,  
no cruzeyro Dalcobaça.  
quem poder fazer bem, faça  
poys por be fe dâ tays grad<sup>42</sup>.

A prova final da vitória de Inês é sua figuração como rainha ao lado de Pedro. Retoma Resende a questão da legitimidade para, mais uma vez, reforçar seu caráter alternativo. São conhecidos os termos em que Pedro oficializou sua união com Inês: não conseguindo precisar a data em que teria ocorrido, apresentando testemunhas pouco dignas de crédito. Circunstâncias bastante nebulosas que o rei nunca se importou em esclarecer, nunca quis tornar convincentes. Portanto, as declarações a que se referem as *Trovas* devem ser entendidas como a assunção de uma união, de uma vida em comum que a não-oficialização não afetou. Nem na vida, nem na morte. A pedra dos túmulos é a testemunha fidedigna que o rei não encontrou entre os homens. *Muy juntos, nam apartados*, essa é a união que ele desejou que contasse. É o que lê Garcia de Resende, nisto divergindo daquele Fernão Lopes com quem antes concordara. Entretanto, se atentarmos ao que diz a *Crónica de D. Pedro*, acharemos uma boa explicação para a divergência. O capítulo XXIX termina com a seguinte consideração:

---

<sup>42</sup> Op. cit. p. 366-367.

E porém diziam os que estas e outras razões secretamente entre si falavam, que a verdade que não busca cantos, muita encoberta andava em tais feitos. Assim que, porque o entender é disposto sempre para obedecer à razão, muitos que então isto [as declarações vagas de Pedro] ouviram, deixaram de crer o que antes criam e apegaram-se a este arrazoado. Mas nós, que não por determinar se foi assim ou não como eles disseram, mas somente por ajuntar em breve o que os antigos notaram em escrito, pusemos aqui seu arrazoado, deixando carrego ao que isto ler que destas opiniões escolha qual quiser<sup>43</sup>.

Seja por não poder macular a imagem do rei, seja por não poder precisar a verdade sobre a oficialização de sua união com Inês, o certo é que Lopes oferece a seus leitores a possibilidade de tirar a conclusão que melhor convier a respeito dos arrazoados ali compilados. Como a verdade que interessa a Resende não parece obedecer à razão, ao mesmo tempo em que se compraz em esconder-se nos cantos, o autor das *Trovas* tem direito de escolher uma outra opinião.

Como faz a Inês de Resende, os túmulos postos no sossego de Alcobaça contam uma história que poucos podiam ou queriam contar. Basta lembrarmos do que diz Georges Duby sobre a situação do casal uns duzentos anos antes da construção dos túmulos, quando não era comum que mulheres e maridos fossem enterrados juntos:

É como se, chegada a morte, os dois sexos tendessem a separar-se, como se as mulheres permanecessem entre elas, os homens entre eles, como se, depois de haver partilhado o leito de seu marido, as esposas preferissem esperar a ressurreição a alguma distância dele, junto de outras esposas, em uma igreja onde oravam mulheres. A pouca preocupação em prolongar na morte a proximidade carnal proviria da tibieza dessa dileção mútua que o esposo se sentia obrigado a exhibir, dessa *concordia*, desse acordo de corações (...) <sup>44</sup>?

O pudor de que fala Duby, derivado de uma *tibieza* do sentimento, esse pudor não encontramos em Pedro. E não se pense que ele age como age por ser outra sua realidade cultural. Sobre a tradição da tumulária portuguesa dirá Jorge de Sena:

---

<sup>43</sup> LOPES, Fernão. *Crónica de D. Pedro*. p. 126.

<sup>44</sup> DUBY, Georges. *Damas do século XII. A lembrança das ancestrais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 138.

O costume de um mesmo túmulo para marido e mulher parece só ter sido instituído, por reis portugueses, com D. João I e D. Filipa (...) Era, por certo, o reconhecimento ostensivo ou tácito, *post-mortem*, de uma grande união em vida. Discretamente não era o que acontecia, no caso contrário<sup>45</sup>.

O motivo do pudor de um sepultamento conjunto, que Duby lança timidamente como hipótese, é declarado abertamente por Sena. E não é difícil concordar com ele; afinal, mentir em vida sobre sentimentos é perigoso mas indispensável em determinadas situações. Depois de mortos, nossas obrigações diminuem, tornando-se mais fácil, se não dizer a verdade, ao menos não prolongar as mentiras. A questão é que o túmulo mandado fazer por Pedro é uma exceção à regra, que, a crer em Sena, será modificada a partir de D. João I, seu filho – também aqui a hereditariedade manifesta-se –, o que apenas fortalece a simbologia, reproduzida por Resende como o grande marco da união dos amantes.

As *Trovas* terminam com a completa iluminação dessa personagem que havia ficado de fora da história, a quem finalmente é dado um lugar mais adequado, considerando-se a importância dos fatos que estiveram relacionados com sua morte. O veredicto de Resende equivale, em primeiro lugar, a uma transposição da mensagem gravada nos túmulos por Pedro e, em segundo, a um desdobramento, uma atualização do papel de Inês, não apenas na história de Portugal, mas de boa parte da Europa:

Os principais reys Defpanha,  
de Portugal, & Castela,  
& emperador Dalemanha,  
olhai, que honrra tamanha,  
que todos deçendem dela.  
Rey de Napoles, tam bem  
duque de Bregonha, a quem  
todo França medo auia,  
& em campo el rrey vençia,

---

<sup>45</sup> SENA, Jorge de. *Estudos de História e de Cultura*. T. II. p. 301.

todos estes dela vem<sup>46</sup>.

Por este sumário da descendência de Inês completa-se seu galardão, retomando-se a indicação de que o culto à sua memória não visa salvar do esquecimento a mulher obscura que só teve existência para o amante, sendo, antes, a conseqüência natural de uma ação dessa mulher, única responsável por ela permanecer viva no presente. Não é demais assinalar que o poder do duque de Borgonha, uma das provas da permanência de Inês, é posto em termos de uma ação que leva à vitória. Resende encerra seu texto reforçando o que ele próprio já havia dito: a recompensa deve ser procurada na vida e não em um plano que esteja além da morte. Nem cristão nem cortês, comprometendo as regras vigentes, o amor descrito por ele nas *Trovas* é a herança de Pedro, que ele não desperdiça, antes disponibiliza para futuros herdeiros.

---

<sup>46</sup> RESENDE, Garcia. *Trovas...* Op. cit. p. 366.

## HENRIQUE DA MOTA E A SEGUNDA VISÃO DE INÊS

Na segunda versão literária do episódio inesiano temos um prolongamento do que é apresentado por Resende em suas *Trovas*. É também uma *visão* o mote de Henrique da Mota nesta obra datada de 1528. A inovação fica por conta da inclusão de uma narrativa circunstanciada dos instantes que antecedem a morte de Inês, testemunhados pelo autor. Se em Garcia de Resende a voz de Inês é ouvida sem que qualquer explicação seja dada para sua aparição, a obra de Mota começa com a apresentação do contexto em que se dará a *visão*. Essa diferença de tratamento permite que se façam algumas considerações importantes.

A ausência de referências contextuais nas *Trovas* tem dois efeitos: a criação de uma atmosfera de irrealidade que isola a voz de Inês, que sabemos morta apenas porque conhecemos sua história, não nos sendo dado experimentar, através de seu testemunho, uma imagem qualquer de além, o que ajuda na diferenciação entre esse texto e o *Tratado* de Capelão, que prima pela descrição do espaço em que se descortina a *visão*. Trata-se, então, de uma irrealidade que não está a serviço da definição de um mundo sobrenatural a partir do aproveitamento de uma personagem sabidamente morta. O não-espaço em que se encontra Inês reforça a idéia de que é apenas sua voz que deve interessar em um processo de compensação do tolhimento que em vida lhe havia sido imposto. Ouvimos a voz de uma morta que, na falta das marcas narrativas convencionais, parece completamente viva. Não há qualquer traço de fantasmagoria, não é macabro esse testemunho. Pelo contrário: como acontecerá séculos depois com o texto de António Patrício, o relato da própria morte, feito por Inês, tem o efeito de uma atualização dos acontecimentos, tornando-se os leitores partícipes e testemunhas desse fato, que, a partir dessa atualização, está pronto para ser



assumido como assunto de interesse coletivo. O que indica, mais uma vez, a prevalência do interesse pela vida sobre o interesse pela morte.

Quanto a Henrique da Mota, é reconhecível a filiação de sua *visão* de Inês à tradição estabelecida há longo tempo para esse modelo de relato. Como um novo Saulo, é numa nova estrada de Damasco – a saída da cidade de Coimbra – que esse recenseador a serviço do rei terá sua experiência sobrenatural. Quando comparamos a situação de Mota com a de Saulo devemos considerar que a *visão* do apóstolo teve o caráter de revelação, modificando em definitivo seu comportamento, sua compreensão de uma determinada realidade. Da mesma maneira, a *visão* teria o poder de revelar a Mota um dos lances mais obscuros da trajetória de Inês, justamente aquele que esclareceria os motivos para seu assassinato, apresentando os autores do crime, determinando o grau de implicação do rei em sua condenação à morte. Assim, explicar-se-ia a filiação do texto pela natureza da revelação: não sendo as fontes históricas capazes de resolver o mistério, caberia à experiência sobrenatural sua solução. Contribui para o estabelecimento dessa hipótese o fato de a narrativa ser apresentada como uma *Carta que Henrique da Mota mandou a El Rei Dom João o Terceiro deste nome da cidade de Coimbra onde estava fazendo uma diligência que lhe sua alteza mandara sobre a morte de dona Inês*. Tal apresentação permite-nos supor que se trata de um esclarecimento ao rei, prestado por esse funcionário qualificado que é Henrique da Mota.

Acabando já de enumerar o grande povo desta muito nobre e sempre leal cidade de Coimbra (...) me sai para percorrer os termos pelos jugados de fora (...). Em aquele tempo que a primavera rompe a superfície da terra/ e nos mostra suas brancas flores/ prosseguindo meu caminho/ não muito andei por ela quando uma muito escura névoa me cegou de maneira que me parecia começar-se outra noite mais escura que a passada<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> MOTA, Henrique da. Carta sobre a morte de Dona Inês de Castro. In: *Obras de Henrique da Mota*. Lisboa: Sá da Costa, 1982. p. 447.

O recenseador tem a incumbência de fazer o levantamento dos habitantes vivos de Coimbra, não sendo de sua alçada a morta obscurecida pela história. Mas, ao contrário do que ocorre na obra de Resende, agora parece que não é mais a vida a única fonte do interesse, porque a narrativa assume o mistério do sobrenatural, deixando-se envolver por ele. Por motivos não declarados, o recenseador de vivos deve ser levado ao reino dos mortos para cumprir uma nova tarefa. Dá-se, então, uma mistura de elementos cujo efeito para o sentido dessa narrativa será fundamental. O relato, que parecia aproximar-se da narrativa de uma experiência mística, sofre uma sensível modificação: no lugar da luz que cega o apóstolo, temos a névoa escura, que pode comprometer a revelação de Mota, transformando em inferno o que em Saulo apresenta-se como a promessa do paraíso. Auxiliando na mudança operada no cenário há a inclusão de um elemento caro à tópica das *visões* da literatura medieval. A experiência sobrenatural de Mota se dá em um dia de primavera, o que cria um contraponto expressivo com a escuridão provocada pelo aparecimento repentino da névoa. Diante desse contraponto, o leitor será levado a perguntar-se sobre a origem e sobre o sentido dessa *visão*, passando a temer pela sorte do protagonista.

(...) e como os corações duvidosos levemente se mudam, tive as rédeas ao cavalo chamando meu homem que comigo levava/ para com ele me aconselhar e esforçar/ como nos tais tempos a necessidade nos aconselha e ensina/ e não me responde nada, e levantando mais a voz chamei dizendo: “vens já?” (...) me acudiu aquele enganoso eco que já enganou a muitos com suas fingidas respostas e disse já (...) e então se me começou mais a dobrar o medo e tronando outra vez a replicar disse: “vens ou não?”<sup>48</sup>(...).

---

<sup>48</sup> Op. cit. p. 448.

A dificuldade de se identificar a “natureza” do sobrenatural – seu caráter angélico ou demoníaco – que se vai delineando com o desenrolar do relato, estabelece desde o início da narrativa uma tensão que se intensifica e culmina no ponto em que o protagonista chega a seu destino

Respondeu aquele eco “Não” com uma voz tão alta e temerosa que claramente conheci não ser homem e querendo rijo desviar o cavalo para me tornar, fazendo o sinal da cruz/ não sei quem me deu uma tão grande palmada nas ancas do cavalo dizendo: “adiante, adiante”, que do grande salto que dei quase perdi uma das estribeiras (...) e o cavalo tomou um galope tão pressurado como nas coisas perigosas se acostuma/ sem saber onde me levava e em pequeno espaço de tempo me pôs às portas de uns grandes paços e muito suntuosos (...)<sup>49</sup>.

Quando o recenseador se vê em paços tão suntuosos, o leitor pode respirar aliviado, pois não é o inferno dantesco que o espera, e sim um belo jardim com fontes, flores e frutas, uma atmosfera que em tudo reproduz o ambiente paradisíaco das *visões* medievais. Mas o fato de o protagonista estar livre de uma enrascada não significa que o leitor possa estender seu alívio à definição da natureza desse sobrenatural, desse Além para onde foi levado o recenseador: não parece o inferno, mas, para ser paraíso, falta alguma coisa.

Por que muitos canos de água clara, fria corriam que de muito altos muros vinham em três tanques cair e chafarizes que nos paços e jardins estavam com que se regavam as muito verdes laranjeiras/ e muitas outras árvores de espinho/ os quais jardins eram ladrilhados de muito formosos ladrilhos e azulejos e jacintos com piães por onde as águas corriam, que lhe davam imensa perfeição e graça<sup>50</sup>.

A dificuldade de definição experimentada pelo leitor é compartilhada com Mota, que não consegue determinar quem é o agente dessa viagem que ele está a empreender: *não sei dizer quem me deu uma tão grande palmada nas ancas do cavalo dizendo: “adiante,*

---

<sup>49</sup> Op. cit. p. 448.

<sup>50</sup> Op. cit. p. 448.

*adiante*". Se é um paraíso, não é o mesmo prometido para o Saulo preocupado com a salvação da alma. Não parece situado fora do plano terreno, no abstrato céu em que a alma dos justos alimenta-se na contemplação da divindade; sua descrição alegre nossos sentidos, fazendo-nos querer acompanhar Mota em sua viagem, para com ele aproveitar essa visão. Talvez seja o caso de associar esse lugar para onde é transportado o protagonista com o paraíso terreal, o que nos levaria a identificar Mota não mais com o Saulo bíblico mas com o Amaro da narrativa medieval. Por mais que a indefinição de modelos nos exaspere, o melhor é manter a calma e, mais uma vez, não nos precipitarmos em uma conclusão. O problema não é de identificação porque não se trata, aqui, como não se tratava nas *Trovas*, da simples repetição de um modelo. O aproveitamento de um *topos* deve ser examinado de maneira que se possa identificar as implicações de sua utilização para o sentido geral da obra, separando-se o mote das voltas; só assim será possível perceber o momento em que a própria volta vira um novo mote.

Nesta *visão* de Henrique da Mota o processo de incorporação do modelo obedece à mesma prática que vimos ser levada a cabo por Resende: a nenhum desses autores parece interessar a limpidez de imagens que leve o leitor a compor um perfil dos amantes que possa ser encaixado em um modelo, qualquer que seja ele. O que está em causa é a criação de um modelo específico **a partir** da história de Pedro e Inês: um modelo de comportamento, um modelo de amor, um modelo de mundo, que, sem ser completamente novo, tem sido sistematicamente obscurecido, como um dia foi Inês. Se é pela via da literatura que se dará o cumprimento do objetivo, é preciso moldá-la para que seja ela própria a prova da fundação e da viabilidade desse modelo de mundo alternativo.

Para termos a medida das mudanças empreendidas pelo texto de Mota no plano dos modelos literários, podemos considerar o que diz Jacques Le Goff sobre as imagens do

Além nas narrativas medievais, com as quais o texto desta *Carta* dialoga. Mais uma vez, é o processo de cristianização o fator responsável por uma disciplinarização do Além no imaginário ocidental.

O espaço do Além é submetido a um esforço de organização e de racionalização. À multiplicidade dos lugares tradicionais, dos receptáculos, e à sua sucessão – mais ou menos anárquica ao longo de um itinerário bastante errático (...) – sucede uma organização do espaço segundo os três principais lugares: o Inferno e o Paraíso e um lugar intermédio, o Purgatório, todos eles subdivididos numa partição do tipo escolástico que culmina nas voltas e veredas da *Divina Commedia*. (...). Mais fundamentalmente, é o próprio processo de *espacialização* do Além (...) que inquieta a cultura erudita, a ortodoxia eclesiástica. De Agostinho a Tomás de Aquino e aos padres do Concílio de Trento, os teólogos eruditos esforçaram-se sempre por manter a distância essa necessidade “popular” de espacializar a vida espiritual, de localizar as suas crenças<sup>51</sup>.

De acordo com Le Goff, à ortodoxia cristã não agradava a idéia da espacialização do Além, de organizá-lo a partir de imagens da vida terrena, e sua atuação esteve voltada para a circunscrição do imaginário sobre o Além em limites bem definidos. Se as narrativas tradicionais abordavam o sobrenatural de forma *anárquica*, assumindo a inexplicabilidade de determinadas intervenções sobrenaturais no mundo dos vivos, a ação cristã deu-se de modo a fazer convergir o sentido dessas narrativas para um único ponto: Deus.

Esse tratamento dado ao sobrenatural associa-se ao fenômeno de disciplinarização já mencionado aqui, quando discuti a questão do mito. O elemento em evidência agora é a indicação de uma persistência, na esfera popular, de comportamentos não-ortodoxos que sobrevivem ao processo de cristianização e que podem ser identificados em determinadas narrativas, como é o caso da muito divulgada *Navigatio Sancti Brendani* e do *Conto de Amaro*<sup>52</sup>. Dessa maneira, é possível dizer que em Mota o episódio inesiano serve, mais uma

---

<sup>51</sup> LE GOFF, Jacques. *O Imaginário Medieval*. p. 140-141.

<sup>52</sup> A prova de que a temática da *visão* mantinha sua atualidade ainda no século XVI é a publicação de uma tradução castelhana do *Conto de Amaro* em 1552. E não poderia ser diferente, considerando-se que as viagens ao Além, que haviam constituído uma maneira de pensar o desconhecido – não só de ordem sobrenatural, mas

vez, como veículo dessa sobrevivência, indo mais fundo na assunção dos valores populares, daí a sua *visão* não se enquadrar em qualquer dos modelos disponíveis. As *visões* de São Brandão e de Amaro concentram-se em transpor para o contexto cristão narrativas de substrato celta, criando uma espécie de tela, através da qual se pudesse ver as “fundações” pagãs subjacentes ao edifício cristão. Já Mota recusa esse processo de transposição na descrição de sua experiência sobrenatural, primeiro, apagando as marcas do cristianismo para, em seguida, explorar aspectos que escapavam até mesmo aos modelos tradicionais. Um exemplo do apagamento de elementos cristãos é justamente a referida impossibilidade de identificar o agente da viagem, enquanto no *Conto de Amaro* a única explicação para a viagem bem sucedida do protagonista ao paraíso terreal é o Espírito Santo ter-lhe servido de guia. Declara o porteiro a Amaro

Eu bem sei que tu nõ uieste aquy se nõ pello sprito sancto, pois tu nõ comeste, ne bebeste, ne mudaste teus panos, que sõ muy fremosos, ne envelheceste<sup>53</sup>.

Outras marcas cristãs são postas nesta descrição do paraíso a que tem acesso Amaro: as aves, que cantam perfeitamente, têm penas que lembram as dos anjos e, diante de tanta perfeição, o protagonista vê-se compelido a agradecer a Deus nos seguintes termos

– Meu padre spritual, que es em nos ceos, ajas lououres de mi, porquanto me fezeste que oje e este dia eu uejo quanto be em este mundo cobijcey e jamais uerrey coyta nem pesar; ora som senhor de quanto bem me Deus fez<sup>54</sup>.

---

também humano e geográfico –, tornavam-se naquele momento um importante contraponto para as viagens “reais” que culminaram nos Descobrimentos

<sup>53</sup> [O paraíso terreal]. In NUNES, José Joaquim. *Crestomatia Arcaica*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1959. p. 64.

<sup>54</sup> Op. cit. p. 62.

A partir deste agradecimento podemos descobrir diferenças ainda mais expressivas entre as duas narrativas. Enquanto no *Conto de Amaro* a *visão* do paraíso é o objetivo de toda a viagem, sentindo-se o protagonista verdadeiramente recompensado quando o contempla, na *visão* de Mota o paraíso é apenas o cenário onde transcorrerá a ação testemunhada pelo recensador, uma ação que originalmente se deu em um passado histórico mencionado no título da obra. Sendo assim, a identificação dos paços de Inês com o paraíso terreal deve ser apenas parcial, já que o que se desenrolará diante de Mota tem de sobrenatural unicamente o fato de **já** ter acontecido, não sendo, portanto, nem a prova do poder divino, nem a tentativa de indicação do lugar do Além – céu ou inferno – em que se encontra a morta. Por um caminho diferente, parece que Mota se vai aproximando de Resende. No paraíso de Amaro o que se ressalta é seu grau de excelência, jamais atingida por nada que exista no mundo humano

E Amaro uyo dentro tantos prazeres e tantos sabores e tãtos uiços quantos nõ poderya contar nenhuu home do mundo, e quantas aruores no mundo auya todas aly estavã, (...) e as eruas erã uerdes e co flores e cheirauã tam bem que non ha home que o podesse contar nem dizer<sup>55</sup>.

No *Conto*, a perfeição do lugar é absoluta, estando além da capacidade de descrição humana. Na *visão* de Mota, o que fica evidente é a beleza do lugar e sua riqueza que, entretanto, não ultrapassam o que existe no mundo humano. Nesse jardim penetrado pelo olhar do recenseador, a perfeição não é sinônimo de inacessibilidade para aqueles que não compartilharem a fé cristã, aceitando suas regras. Esse espaço à primeira vista sagrado é na verdade completamente profano. Reforçando o “realismo” da *visão* do recenseador há, segundo Jorge de Sena, a possibilidade de identificar o jardins dos paços com os jardins do

---

<sup>55</sup> Op. cit. p. 62-63.

Mosteiro de Benfica, como foram descritos por Frei Luís de Sousa<sup>56</sup>. Correspondendo ou não a um ambiente real, o fato é que a descrição de Mota é um marco para as versões literárias do episódio inesiano, transformando-se, com Camões, em uma espécie de assinatura inesiana. É nesse jardim “real” que Mota verá surgir, finalmente, a personagem principal da sua *Carta*. Mais uma vez será preciso recorrer a Amaro para compreender o alcance da mudança empreendida no modelo por Mota

E andava hi hua dona muy grande e muy fremosa, das mais bellas criaturas do mundo, e aaquella dona seruiã todallas outras e aguardauã-na como senhora. E uinhã todos per aquelles uirgens, trebellhando e folgando cõ aquella sua senhora, e cantauõ huu canto que sooe a cantar ena sancta igreja: *Cam pucra es, cã caryssima*, que quer dizer: Cam fremosa es e cam louçãa, amjga de Deus mujto amada<sup>57</sup>.

Em meio ao processo de transposição, no *Conto de Amaro* a Virgem Maria toma o lugar de uma das fadas da tradição céltica<sup>58</sup>. É desnecessário dizer que tanto uma quanto a outra exercem um papel privilegiado nos seus respectivos paraísos, constituindo o centro das atenções, uma espécie de índice de excelência de cada uma das experiências narradas. Em sua *Carta* Mota escolhe uma outra via, atribuindo a Inês esse papel antes desempenhado por uma figura mítica e pela mãe de Cristo. Nesse ponto, fica patente a função do diálogo com o modelo: toda a carga de significações que o papel teve desde a origem desse gênero narrativo é transferida para essa personagem, em um novo passo do

---

<sup>56</sup> Vale a pena reproduzir a observação de Sena, feita a partir dessa coincidência descritiva: *A descrição dos jardins que Anrique da Mota visiona é singularmente afim da dos jardins do convento de Benfica, minuciosamente descritos pelo ex-Manuel de Sousa Coutinho (...), que no entanto eram jardins autênticos. No que devemos ver não um realismo de Anrique da Mota, mas a que ponto as descrições da realidade podiam ser a complexa mistura de uma tópica literária com uma realidade que, por sua vez, já tinha sido criada como um jardim de Arcádia literária.* In: SENA, Jorge de. *Estudos de História e de Cultura*. p. 610.

<sup>57</sup> NUNES, José Joaquim. Op. cit. p. 63.

<sup>58</sup> Ver, a propósito dessa transposição, as considerações de Teresa Cândolo-Câmara no artigo “Permanências célticas nas hagiografias medievais *Navigatio Sancti Brendani Abbatis* e *Conto de Amaro*”. In: *Cânones e Contextos*. Anais do 5º Congresso Abralic. Vol. 3. p. 651-655.



processo de transposição. O que implica em uma dissolução da fronteira entre os planos mítico e histórico, já que é em um contexto francamente mítico – ainda que a doutrina cristã o recuse – que se dará a inscrição de Inês. O resultado dessa dissolução, é bom lembrar, não implica na vitória de uma das duas facções, não quer dizer que a história, ao invadir o campo do mito, anule sua força, subjugando-o. Na *Carta*, a mistura de elementos tem o efeito de libertar em definitivo a trajetória de Inês de qualquer compromisso com sua origem histórica, disponibilizando-a para, como personagem, assumir papéis que à primeira vista não lhe competiam.

A contribuição do texto de Mota começa com seu esforço de espacialização do testemunho, recriando os paços de Inês nesse plano diferenciado que ele obtém através do diálogo com o modelo, de tal maneira que seu leitor possa acompanhar a cena da morte de uma perspectiva nova: se em Resende é sua voz, sua defesa o que interessa focalizar, na *visão* de Mota o que foi dito sobre a personagem nas *Trovas* passa a ser assumido como dado, não precisando ser questionado. A prova disso é que Mota reproduz os argumentos de Resende, com uma única alteração, que entretanto não configura uma divergência de perspectivas.

Amores vos me matastes  
por meu bem e por meu mal  
por meu mal pois me matastes  
por meu bem pois me deixastes  
Rainha de Portugal<sup>59</sup>.

Nesta estrofe, com que se abre a fala de Inês, fica claro o uso que faz Mota das *Trovas*, não apenas assumindo o ponto de vista de seu antecessor sobre a inocência de Inês,

---

<sup>59</sup> MOTA, Henrique da. Op. cit. p. 448.

como pondo na boca da morta aquele que foi o veredicto de Resende: no jogo de perde e ganha, a amante de Pedro saiu ganhando, indiscutivelmente, não sendo mais sua culpa um fator a ser incluído nas contas.

Este formoso jardim  
estas rosas tanto belas  
estas formosas donzelas  
tudo se fez para mim  
nunca me desamparastes  
meu amor firme e leal  
em vida me acompanhastes  
e na morte me deixastes  
Rainha de Portugal<sup>60</sup>.

Cabe ao novo intérprete-herdeiro que é Henrique da Mota, ampliar os sentidos do episódio, daí o trabalho descritivo a partir de um modelo. A própria Inês reconhece como seu o espaço por onde ela circula. Seu *formoso jardim* deve ser incorporado à série de bens materiais que a amante de Pedro recebeu como prova da afeição do infante. Para completar a mistura, não podemos deixar de lado um outro ponto da relação de complementaridade entre esses dois autores. Resende ilumina um aspecto da história de Inês que tem uma ligação direta com a história nacional: com sua glorificação da descendência de Inês, retira a amante de Pedro de sua condição marginal, transpondo-a para uma condição privilegiada no cenário político português. O episódio inesiano de Resende tem sua carga de ficcionalidade concentrada em dois pontos: no discurso *post-mortem* de Inês e no detalhamento da cena do encontro com Afonso IV, de maneira que nada seja dito além do necessário para a glorificação da morta; ainda que evidentes, os elementos ficcionais estão “sob controle”, a *visão* não é explicitada. O resultado desse processo é a incidência da versão literária sobre o contexto histórico. Henrique da Mota percorre um caminho

---

<sup>60</sup> Op. cit. p. 449.

diferente à medida que associa sua narrativa a esse campo perigoso, afeito à *anarquia* – para repetir o termo usado por Le Goff –, que é a *visão*, não apenas explicitando essa associação como contribuindo para manter a anarquia do modelo. O resultado obtido é também uma desmarginalização de Inês. Mas, ao invés de incidir diretamente no contexto histórico onde se originou a personagem, a desmarginalização compreende o aproveitamento total de Inês como tema literário: o que quer que seja dito sobre ela a partir de Mota não mais necessitará de uma comparação com o que foi sua vida real. Daí que a revelação do recenseador – que no início imaginamos ser o motivo da *visão* – não será da ordem do histórico, mas do francamente ficcional. O mistério a ser revelado é o momento do derradeiro encontro dos amantes, que, diferentemente do diálogo com o rei, jamais foi registrado pelas crônicas, carecendo, portanto, de existência oficial.

Explica-se desse modo a superficialidade do tratamento dado ao assassinato propriamente dito de Inês. Ao aproximar-se o momento da morte, não é Afonso e seu séquito que vemos assomar, como acontece no texto de Resende e na crônica. O monólogo da amante de Pedro dá lugar à voz do recenseador:

Acabando de dizer estas palavras com grande lástima e paixão se meteu por uma formosa câmara/ na qual uma rica camilha estava/ e tanto que entrou lhe vi mudar a muito rubicunda frescura de seu rosto e começou a tremer e mudar-se como pessoa cortada de grande temor e intrinsecas dores que tinha/ e junto dela vi dois meninos tão formosos/ que assim na aparência como na perfeição e riqueza de seus vestidos de real progênie pareciam/ e querendo olhar para eles a vi cair na camilha com grandes feridas e mortais estocadas pelo meio de seus formosos e delicados peitos/ sem ver quem lhos dava(...)<sup>61</sup>.

Neste trecho podemos ver a retomada da perspectiva diferenciada adotada por Mota, que determinará o bom andamento da relação de complementaridade entre sua obra e a de

---

<sup>61</sup> Op. cit. p. 450.

Resende. Comparando-o com as *Trovas* e a fonte histórica, fica evidente a recusa de Mota em iluminar esse ângulo do episódio, uma vez que a *visão* não dá acesso aos matadores. A princípio, é difícil até mesmo reconhecer na narrativa a iminência da morte, porque não há propriamente um processo de transição que prepare e justifique a mudança física que Mota percebe em Inês. Em seguida, justamente pela falta de detalhes, o leitor percebe que, ao contrário de uma sonegação de informação, o que o autor está a promover é um encontro do leitor com a realidade do mistério da morte de Inês: uma vez que é impossível determinar a identidade de seus assassinos, nada mais adequado do que figurar o assassinato como o resultado da ação de uma força desconhecida, em uma cena comparável a um filme de terror, em que se vê o protagonista debater-se e ser dizimado, sem que, contudo, seja revelado ao espectador o autor do crime. Em mais um lance que hoje chamaríamos de cinematográfico, o olhar do recenseador desloca-se da mulher em direção às crianças que subitamente aparecem em cena, de modo que ele não consiga distinguir a pessoa por trás da arma. Tal como está registrada, a cena na *Carta* aponta para a insolubilidade da morte de Inês, aspecto que tranqüilamente pode ser identificado como responsável pela longevidade do tema.

Ferida Inês de morte, é a vez de ter lugar a cena central da obra, em que os amantes se encontram. Assim ela começa:

(...) no mesmo instante vi chegar um gentil cavaleiro correndo em um formoso cavalo e tão afadigado das esporas o trazia que em chegando às portas dos paços caiu morto em terra (...) e vinha tão afrontado e suarento que logo parecia seguir alguma perigosa aventura e com trígoso passo e severa continência sem falar cousa alguma entrou na câmara onde aquela senhora estava ferida e chegou-se a ela tomando-a em seus braços (...) tomando-lhe sua mão direita já muito quebrada e quase sem sentido estava<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Op. cit. p 450.

A importância deste lance da história deve-se à reabilitação que ele promove da figura de Pedro – novamente põe-se a questão da complementaridade das obras –, já que, como foi dito no começo deste trabalho, a responsabilidade pela morte de Inês é freqüentemente atribuída à negligência de Pedro, que se teria descuidado da segurança da amante, também ele posto em sossego, como cabia a um infante. Neste ponto adiantado da trama, a atmosfera de mistério ainda não se dissolveu, não sendo dadas pistas ao recenseador que o pudessem esclarecer sobre o motivo da ausência fatal. Entretanto, o sacrifício imposto a sua montaria é um bom índice da preocupação de Pedro com o destino de Inês. Os lances seguintes deverão reforçar essa preocupação, se não dissipando as dúvidas em torno do motivo da ausência, ao menos tornando inequívoca a afeição que ligava o par:

Senhora quem vos matou  
seja de forte ventura  
pois tanta dor e tristura  
a vós e a mim causou  
e pois não vim mais asinha  
a tolher vossa triste fim.  
Recebo-vos vida minha  
por senhora e por Rainha  
destes Reinos e de mim.

Estas feridas mortais  
que pelo meu se causaram  
não uma vida e não mais,  
mas duas vidas mataram  
a vossa acaba já  
pelo que não foi culpada  
e a minha que fica cá  
com saudade será  
para sempre magoada<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Op. cit. p. 450-451.

As primeiras palavras do infante dão a medida do que será sua marca como governante: *Quem vos matou seja de forte ventura*, que o assassino tenha muita sorte, só assim poderá escapar do castigo. A expressão do desejo de vingança é a primeira coisa que a amante moribunda ouve. Se seguirmos a fala de Pedro, poderemos concluir que o desfecho trágico da vida de Inês, para o qual contribuiu a ausência do amante, tem pelo menos a serventia de fazê-lo assumir publicamente a união, legitimando-a. A mudança de atitude de Pedro, como está registrada na *Carta*, também poderia ser vista como um primeiro passo em sua aprendizagem como governante. Esta seria a outra serventia da morte de Inês: preparar o infante para reinar, tirando-o do sossego descuidado, exigindo dele a ação a que o Afonso de Garcia de Resende se recusa. Mas, nem o próprio Pedro, disposto a agir como está, tem força para revelar o que o impediu de vir mais *asinha* para evitar *a triste fim* de Inês.

O que importa agora é que a companhia está prestes a ser desfeita; a morte encarrega-se de distinguir as duas vidas transformadas em uma única pela força do amor. Os golpes desferidos em Inês são mortais em ambos, mas, enquanto ela morre imediatamente, Pedro está condenado a *durar*, como muito tempo depois dirá Álvaro de Campos. Seria esse mais um componente “realista” da trama?

Hi senhora descansada  
pois que vos eu fico cá  
que vossa morte será  
se eu viver, bem vingada,  
por isso quero viver,  
que se por isso não fora  
melhor me fora senhora  
convosco logo morrer<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Op. cit. p. 451.

Este é possivelmente outro fator de explicação da longevidade do episódio. Pedro logo se afasta do derrotismo com que encarna um Álvaro de Campos *avant la lettre* para apresentar-se como uma alternativa no que diz respeito ao modelo de comportamento dos amantes em situações análogas. O desejo de aniquilamento que compartilha com outros amantes é sobrepujado pelo desejo de vingança pelo qual passará a pautar sua vida. Ao contrário de Tristão-Isolda e de Romeu-Julietta – para ficarmos nos exemplos canônicos –, o infante vê um sentido na sobrevivência: sendo uma sua vida e a de Inês, a sobrevivência de um é a garantia da sobrevivência do outro. Obviamente há um preço para o sucesso da empreitada: a exigência da vingança, ação de impacto proporcional ao que foi o assassinato de Inês. Sem vingança, a sobrevivência da amante estaria comprometida e a vida de Pedro perderia o sentido. Seguindo a trilha da vida, novamente o episódio nos diz, através de Mota, que é **esta** a vida que importa. O melhor a fazer é nos ocuparmos dela, deixando a **outra** vida para quando nada mais puder ser feito aqui. Vingarse é viver? Então vamos à vingança. E tão poderosas são as palavras do infante que seu efeito é imediato:

Com estas tão fortes e nojosas conjurações do verdadeiro amor os “espuns” vitais daquela senhora que quase de todo eram fora de seus naturais aposentos/ tornaram a reviver/ e ela sentindo os reais braços do seu verdadeiro amigo e senhor/ ainda que estava com mortal fadiga abriu os olhos<sup>65</sup>.

Lembremo-nos, entretanto, que, sendo profano este ambiente, não há lugar para milagres. Inês revive por alguns instantes, depois, é o irreversível da morte, sendo a lembrança de Pedro o único milagre crível, o único com que ela pode contar:

---

<sup>65</sup> Op. cit. p. 451.

e vendo a coisa a que maior bem queria disse com voz baixa e muito cansada: “minha alma lembrai-vos dela”/ e deu um grande suspiro (...) com que acabou despirar (...)”<sup>66</sup>.

O milagre possível começa a manifestar-se na declaração de paternidade prestada pelo infante aos filhos

E tomando os meninos que junta da defunta mãe estavam chorando por filhos os nomeou com grande firmeza/ dizendo: “filhos muito amados nascidos da desditosa mãe, lembrai-vos que já a mataram por amor de mim/ querendo me apartar dela/ mas agora para todo sempre / e para quanto viver vos prometo que me não façam esquecer o seu nome/ e posto que não possais herdar estes reinos por já terdes infante vosso irmão mais velho/ tende esperança em Deus e em mim que sempre direi que sois meus filhos/ e vossa mãe nomearei sempre por Rainha/ por que eu lhe mandarei fazer sua sepultura junto da minha onde para sempre como Rainha será honrada”/ (...)”<sup>67</sup>.

Esta declaração de paternidade, que, tanto em Resende como na crônica, poderia servir de base para a hipótese de que a legitimação da união com Inês tivesse como objetivo garantir herdeiros para o trono, fica aqui fora de cogitação. Não poderia ser mais clara a atitude de Pedro: totalmente desvinculada dos interesses políticos, ela é o princípio da sobrevivência da amante. Assumir a mulher e os filhos é a prova da lembrança. Ainda importa observar que a legitimação não passa por qualquer instância oficial, apenas baseando-se nas palavras do infante, pronunciadas na intimidade, dirigidas primeiro a essa mulher e depois a esses filhos que eram os interlocutores realmente interessados. Mas esse não é o fim das declarações de Pedro. Resta uma, dirigida ao próprio sentimento que teria desencadeado toda a tragédia:

Amor porque não entendes  
que aqueles que tu matas  
quanto mais mortes lhe catas  
tanto mais firmes os prendes.

---

<sup>66</sup> Op. cit., p. 451.

<sup>67</sup> Op. cit. P. 452.



Prendes dois corações  
com um nó tão firme e forte  
que com esta triste sorte  
ficam nossas afeições  
muito mais vivas na morte.

E pois onde tu te acendes  
tuas chamas tarde matas  
olha bem que os que prendes  
se os soltas mais os atas<sup>68</sup>.

Nas últimas palavras de Pedro não cabe arrependimento. Ele as usa para, mais uma vez, afirmar não apenas a validade de seu amor por Inês, mas de todo amor que, uma vez manifesto, é inextinguível, sobrevivendo à própria morte. O amor cai em sua própria armadilha quando não consegue desatar o nó com que ele ata os corações.

Já disse que este é um tema que comporta todo tipo de anacronismo. Daí ser possível dizer que esta declaração final de Pedro exprima a libertação do amor. Incluída em uma *visão*, ela é o oposto do que se vê em duas outras *visões*, que tanta influência tiveram sobre o contexto literário em que escrevia Henrique da Mota. Nos *Trionfi* de Petrarca, há pouco referidos, esse amor tão humano com que Pedro se defronta, numa atitude vitoriosamente afirmativa, serve apenas de alerta para os sofrimentos que esperam os que se deixam atar. E o que não dizer de Dante? Quando chega ao segundo círculo do inferno, é só pranto e arrependimento o que o espera. Impelidos por um furacão eterno, os *peccator carnali che la ragion sommetono al talento*<sup>69</sup>, testemunham a desgraça imposta pelo amor. A união dos amantes equivale a uma condenação, da qual é impossível escapar, como declara Francesca da Rimini:

---

<sup>68</sup> Op. cit. p. 452.

<sup>69</sup> ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia. In: *Obras Completas*. São Paulo: Editora das Américas, s/d. V. II. p. 188.

Amor (...) a este [Paolo] me prendeu com amor tão forte, que ainda, como vês, não me abandona<sup>70</sup>.

Dante vê-se diante da inversão: o que era delícia em vida vira tormento na morte. Desgraça tão devastadora que até o poeta que, em meio à *visão*, se digna a apiedar-se dos condenados, é envolvido por ela. Vendo a infelicidade de Francesca e Paolo, exclama:

Quantos doces pensamentos, quanto desejo não os arrastou ao doloroso passo<sup>71</sup>!

Apiedar-se dos amantes infelizes é uma experiência que beira a fatalidade:

Tanta piedade o peito me oprimia, que caí, como o corpo morto cai<sup>72</sup>.

A opressão experimentada pelo poeta advém do fato de ele compartilhar – e, portanto, compreender – a intensidade e complexidade do sentimento que condenou os amantes. Em um exercício de anacronismo, se Dante trocasse de lugar com Mota, sendo dado a ele ouvir o testemunho de Pedro, em substituição ao testemunho de Francesca, teríamos o sentimento de alívio no lugar do sentimento de opressão. O segredo para a mudança estaria na ausência de arrependimento. Não há nada de condenável no amor de Pedro – é o que ele diz em sua declaração final –, em mais de um aspecto semelhante ao do par italiano. Também aqui é uma questão de legitimidade, de assumi-la, apesar das convenções. Diante de um sentimento legítimo, o poeta não mais precisaria desfalecer de piedade, sublimando seu próprio desejo por aquela Beatriz que ele, em um exercício muito mais desgastante do que este, do anacronismo, deve transformar em criatura angélica.

---

<sup>70</sup> Op. cit. p. 195.

<sup>71</sup> Op. cit. p. 195.

<sup>72</sup> Op. cit. p. 197.

Assumidamente anacrônica é também a narrativa de Mota. Depois da última fala de Pedro, o recenseador é transportado de volta ao ponto exato da partida, na mesma ignorância que havia caracterizado a ida. Retomando o processo de adaptação de experiências como a de Amaro, que passara, sem sentir, 267 anos no paraíso terreal, o relato chega ao fim com os companheiros do recenseador esclarecendo o tempo real de duração de sua insólita viagem, que Mota calculava em minutos: três dias. Novamente a tradição cristã é incorporada ao relato, numa possível tentativa de indicação do caráter da experiência. Como Jesus Cristo, o recenseador ressuscita depois de três dias. Qual não é nossa surpresa ao descobrir que teve mesmo o valor de uma revelação essa viagem! Resta saber se é mesmo Cristo ou o trovador Roi Quemado a fonte de inspiração desse ressuscitado. O anacronismo em questão fica por conta da seguinte observação de Mota, dirigida mais uma vez ao rei:

E por que me pareceu bem contar esta visão a vossa alteza lha contei/ e porque saiba que no seu reino também se acham aventuras como nos tempos passados queira Deus aparecer-me com sua boa graça com que melhor possa servir a Vossa A.com meus desejos, sou<sup>73</sup>.

O que deseja e o que provoca o recenseador com esse prolongamento do presente no passado e vice-versa? Se Resende expressa o desejo de registrar em seu *Cancioneiro Geral* os fatos que fizeram a grandeza de Portugal, parece caber a Henrique da Mota a transformação desses mesmos fatos em tradição, preenchendo a lacuna provocada pela inexistência de uma narrativa “indiscutivelmente” popular, que refletisse uma imagem tradicional, anônima, portanto, do episódio inesiano. Lacuna que tem tirado o sono de parte da crítica faz um bom tempo. Se for assim, esse desejo de Mota pode ajudar-nos a refletir

---

<sup>73</sup> MOTA, Henrique da. Op. cit. p. 453.

sobre os limites entre a cultura popular e a alta cultura, em termos muito próximos àqueles com os quais trabalha Jacques Le Goff.

Não há, em qualquer ponto da *Carta*, uma explicação, uma racionalização da experiência por parte do recenseador. Se ela tem a função de servir de esclarecimento ao rei, esse esclarecimento é dado aqui: *porque saiba que em seu reino também se acham aventuras como nos tempos passados*. Nessa sobreposição de tempos – ou no estabelecimento de uma relação de igualdade entre eles – o que temos é um processo de neutralização do tempo histórico, atual, obtido através da experiência da *visão*, que deverá servir como prova “material” de que o tempo do mito – identificado aqui na expressão *tempos passados*, análoga ao *era uma vez* característico das narrativas tradicionais – pode irromper a qualquer momento no tempo da história, mudando seu sentido, dando aos personagens que um dia foram comprovadamente de carne e osso um destino diverso do que havia sido registrado nas crônicas. Através da *anarquia* desta *visão*, esse homem letrado que é Henrique da Mota explicita a mescla de culturas que afinal é própria das versões literárias do episódio inesiano aqui analisadas. Não sendo sua obra uma narrativa tradicional, ela conserva as marcas de um contexto cultural popular, ou seja, não letrado, para o qual o dogmatismo de determinadas convenções só tem utilidade à medida que é subvertido. A ambigüidade, obtida por Mota através da criação de uma atmosfera de indefinição em torno do espaço em que se encontram os amantes, poderia servir de exemplo às palavras de Le Goff quando este discute as relações entre cultura erudita e popular:

Este esforço da cultura erudita orientava-se para a eliminação da ambigüidade, ou melhor, da ambivalência característica da cultura [popular]. (...) a teologia escolástica recusou um Além que fosse ao mesmo tempo Purgatório, Inferno ou Paraíso. O Inferno bipartido que

compreendia uma *gehenna* superior, da qual se poderia sair, e uma *gehenna* inferior, na qual se caía para toda a eternidade, e o Além celta do rei Artur, feito de uma mistura de provações e de prazeres foram substituídos por lugares eternos, o Inferno e o Paraíso, separados até ao Juízo Final por uma antecâmara do Paraíso: o Purgatório<sup>74</sup>.

Vale notar que, alguns séculos depois de ter sido posto em prática esse esforço da cultura erudita, a ambigüidade ainda é um instrumento válido para relativizar as verdades institucionalizadas. Na *Carta*, a presença da ambigüidade é perceptível na própria estrutura da obra, elaborada de maneira que o Além seja reconhecível apenas através de sua manifestação – de acordo com os princípios do maravilhoso, que ignora a necessidade de explicações para acontecimentos de natureza sobrenatural –, ficando o espaço destinado à circulação dos personagens preservado de qualquer contaminação provocada pelo contato com o mundo do milagre, que corresponderia, como foi visto no primeiro capítulo deste trabalho, ao maravilhoso institucionalizado. A definição desse tipo de estrutura parece visar a garantia de uma espacialização total do ambiente da *visão*, permitindo que a imagem do Além seja a reprodução do mundo dos vivos e com isso promova a identificação entre mundo material e mundo espiritual – um movimento vetado pelos preceitos cristãos.

A ambigüidade, presença marcante nestas versões literárias do episódio – de que não está livre um cronista peculiar como é Fernão Lopes – é o melhor índice da presença de uma visão de mundo tradicional, popular, por trás do próprio episódio. Isso explicaria a inexistência de versões tradicionais para a história de Pedro e Inês: as atitudes de Pedro, sempre ambíguas, que tanto trabalho dão aos historiadores, serviriam como evidências para a gente anônima que, produzindo anonimamente suas versões da história, legitimaria, segundo algumas teorias, o estatuto de “popular” dos Cancioneiros *verdadeiramente* tradicionais. Mas, sendo evidente que o próprio rei compartilhava de sua visão de mundo,

---

<sup>74</sup> LE GOFF, Jacques. Op. cit. p. 141.

as versões “populares” tornavam-se desnecessárias. Talvez para essa gente, antes mesmo de Pedro estampar nos túmulos sua história, já fosse patente nas ambivalentes ações do rei a presença do mito, o único que, para essa mesma gente, pode explicar as forças históricas e o que vai além delas.

A função das versões literárias? Ajudar os que não fazem parte desse “mundo tradicional” a entender o que ia pela cabeça de seu rei. Mas, depois de tanta mistura de mundos, como saber quem é de onde? Não importa, o que vale é que obras como as de Garcia de Resende e Henrique da Mota, com sua anarquização de modelos, promovem a conciliação de experiências e visões de mundo que infelizmente só pôde ser sentida como impossibilidade por nostálgicos como Walter Benjamin.

## **CAPÍTULO III. O AMADURECIMENTO.**

## A *CASTRO*, DE ANTÓNIO FERREIRA: O QUE (SÓ) O AMOR CONSTRÓI (E) A POLÍTICA DESTRÓI.

### I

As duas versões literárias do episódio pelas quais acabamos de passar têm em Inês seu personagem principal. Essa escolha associa-se ao empenho de Resende e Mota de conferir uma maior complexidade a essa personagem e ao mesmo tempo refletir sobre a legitimidade de sua ligação com o infante, um dos motivos para o assassinato de Inês, segundo as crônicas. Sendo o amor entre os protagonistas do drama o problema central das duas obras, poderíamos supor que em ambas o interesse dos autores recairia em questões de caráter mais lírico, deixando-se de lado o problema político, que afinal foi determinante na morte de Inês. Entretanto, como pudemos perceber ao longo da análise das obras, apesar de privilegiarem a construção de uma identidade para Inês pela via literária, elas não ignoram a intrincada relação entre o caso de amor de Pedro e o contexto político que esse caso parece abalar. Assim, a contribuição das *Trovas* e da *Carta* para a constituição do tema inesiano é esse aproveitamento do episódio histórico cujo resultado, sendo o redimensionamento da experiência amorosa<sup>1</sup>, não deixa de tocar em um ponto igualmente importante para se pensar na permanência do tema: os limites entre interesse individual e necessidade coletiva.

---

<sup>1</sup> Refiro-me aqui ao tratamento dado pelas versões literárias ao amor de Pedro e Inês, cuja inadequação a um padrão de comportamento contribui para a reavaliação dos modelos literários com que trabalham essas versões, em um movimento que acaba por redimensionar não apenas o contexto literário em que as versões aparecem, mas também o próprio episódio histórico original.



Na seqüência das versões, a peça *Castro*, de António Ferreira, representa uma mudança de enfoque do tema que não entra em conflito com as versões que a antecederam; muito pelo contrário, trata-se de uma mudança que aprofunda os questionamentos já esboçados nas *Trovas* e na *Carta*. A possibilidade de extensão do tema em uma nova direção, configurada na *Castro*, apenas vem reforçar sua complexidade e o grau de interdependência das problemáticas amorosa e política no episódio histórico. Se, no que diz respeito ao amor, o redimensionamento promovido pelas duas versões substituiu os habituais componentes infáveis por outros, consideravelmente materiais, o problema político, que ganha força na obra de Ferreira, prescinde dessa substituição.

A tal ponto é orgânica a relação da peça com as duas outras obras que poderíamos pensar que o início da ação da *Castro* é o prolongamento da fala de Inês naquele jardim onde antes Henrique da Mota a havia encontrado. Com uma diferença significativa: pela primeira vez não é uma morta que nos é dado ouvir. Ferreira intensifica a experiência anteriormente oferecida por Mota e Resende a seus leitores, ao transformá-los em espectadores de uma ação que se vai desenrolar diante de seus olhos. Agora, as fantasmagorias, mais ou menos evidentes nas obras antecedentes, tornam-se expediente desnecessário, uma vez que a personagem, que havia estado encoberta pela historiografia, finalmente atinge um estágio de palpabilidade – graças, um tanto paradoxalmente, ao trabalho das versões anteriores, se considerarmos isoladamente o elemento fantasmagórico. Ao mesmo tempo, testemunhando diretamente as ações das personagens, caberá ao espectador decidir sobre uma nova questão, proposta por Ferreira a partir da história já conhecida: afinal, sendo legítimo o amor de Pedro e Inês, que entretanto não obedece a nenhuma lei, que lei governa e legitima a deliberação de Afonso e de seus conselheiros sobre a morte de Inês? Estaria sua decisão igualmente acima e à margem da lei? Sendo

assim, quais as consequências dessa marginalização para o bom andamento do reino? E, generalizando a partir dessa história específica: qual o modelo de governante perfeito para fazer vigorar a lei com justiça? Confrontando amor e política, Ferreira faz uma leitura do tema inesiano que vai além dessas duas problemáticas, transformando-as na base para uma discussão sobre a ética.

Antes de começarmos a seguir as voltas de Ferreira, será preciso considerar sua escolha pelo gênero que abriga sua elaboração do episódio. Enquanto os dois primeiros autores apropriaram-se do episódio histórico usando modelos literários ainda em vigor no momento da produção de suas obras, António Ferreira aproxima-se do tema lançando mão de uma estratégia *nova*: a tragédia. Aliás, esse parece ser o principal motivo para a inclusão do escritor português em uma obra como a *História da Literatura Ocidental* de Otto Maria Carpeaux, menção que o distingue justamente como o primeiro a usar a língua vernácula em uma tragédia de tema moderno e nacional. Como costuma acontecer, toda primazia tem seu preço.

O preço pago pela *Castro* foi o de ver-se submetida a intermináveis provas, cujo fim era detectar sua origem, suas fontes. Jorge de Sena<sup>2</sup> assume a *Otávia*, atribuída a Sêneca,

---

<sup>2</sup> SENA, Jorge de. O teatro de Sêneca. In: *Estudos de História e de Cultura*. p.375-380/472-481. Sugestivas de que o estabelecimento das origens pode ser um problema são as referências de Sena à superioridade da *Castro* sobre sua fonte latina. Como Carpeaux, o crítico português se compraz em apontar a *originalidade de Ferreira, na escolha de seu assunto histórico, nacional e moderno* (p. 481), o que o coloca em uma posição bastante confortável em relação a Trissino e sua *Sofonisba*, bem como a Jodelle e sua *Cléopatre Captive*. A vantagem de Ferreira sobre o primeiro deve-se a seu conhecimento sobre a *verdade histórica de Pedro e Inês*, através dos quais *podia "sentir" nas relações entre eles e no comportamento de D. Pedro* (p. 482). Tudo isso para dizer que os eventuais afastamentos da História empreendidos por Ferreira eram mais conscientes e adequados do que os de seu companheiro italiano. Quanto a Jodelle, sua adesão a Sêneca seria "excessiva" em dois sentidos: aproximando-se demais do modelo, Jodelle repetiria sua tendência para *afogar a ação em tiradas líricas, figuras retóricas, e reflexões e máximas morais*. Não é preciso dizer quão afastado desses excessos está o autor da *Castro*, peça onde tudo o que as personagens dizem tem relevância para a ação dramática ou para a caracterização psicológica das situações, o que leva Sena a concluir que a *redução ao essencial apresentada pela peça de Ferreira não é por certo uma das virtudes de que Sêneca dê exemplo* (p. 483). Tudo isso, para terminar dizendo que a *articulada ação, subtileza psicológica, dignidade trágica, ou consciência política* presentes na *Castro* são atributos que não se encontram, quer na peça de Jodelle, quer na

como uma referência bastante provável, enquanto Nair Castro Soares<sup>3</sup> aponta em *Ioannes Princeps*, de Diogo de Teive, a fonte da peça de Ferreira. De concreto, no entanto, não se pode precisar com segurança nem ao menos a data em que a peça foi escrita, o que permitiu que alguns críticos reivindicassem para as *Nises Lastimosa* e *Laureada*, publicadas por Jerónimo Bermúdez em 1577, uma precedência que transformaria a *Castro* em cópia. 1558 tem sido o ano do consenso sobre a data de composição, o que não impede Sena de argumentar em favor de 1550 – quando Ferreira ainda era estudante em Coimbra – e Maria Leonor Machado de Sousa de apontar 1569 – o ano da morte do autor – como data para a composição. Tendo uma primeira edição em 1587 e outra, modificada, em 1598, nada impede que cópias manuscritas da obra tenham circulado anteriormente à primeira impressão – prática comum ainda naquele momento.

No que diz respeito às leituras clássicas de Ferreira, é igualmente difícil precisar a que obras ele teria tido acesso<sup>4</sup>, mas é importante levar em conta que sua experiência estudantil em Coimbra colocou-o em contato com a prática de professores como o escocês Buchanan, que incluíam a produção e encenação de peças de “caráter clássico”<sup>5</sup> como parte de sua atividade docente. Sem nos desgastarmos levantando hipóteses com poucas probabilidades de comprovação, creio que, sabendo do convívio do jovem Ferreira nesse ambiente escolar propício, temos um dado satisfatório para que possamos compreender por

---

matriz de ambas, a *Otávia* (p.485). Com tantas qualidades próprias, não há como não considerar infrutífera a tentativa de estabelecer uma fonte que, além de claramente inferior, dificilmente deixará de ser dúbia.

<sup>3</sup> Se a tentativa de Sena resulta problemática, sua análise comparada das estruturas da *Castro* e da *Otávia* indica que, ainda que o resultado final das duas peças seja diverso em quase todos os níveis, é possível que a tragédia latina tenha sido uma das leituras de Ferreira. No que diz respeito à hipótese de Soares, o problema começa quando ela pauta a composição da *Castro* pela data de composição da peça de Teive, como se só a leitura prévia de *Ioannes Princeps* pudesse explicar o aparecimento da peça de Ferreira. Ver: SOARES, Nair de Nazaré Castro. *Teatro clássico no século XVI. A Castro de António Ferreira. Fontes-Originalidade*. Coimbra: Almedina, 1996. p. 14.

<sup>4</sup> Ver SENA, Jorge de. Op. cit. p. 406.

<sup>5</sup> Ver SENA, Jorge de. Op. cit. p. 406, 409, 434.

que a escolha do autor da *Castro* tenha recaído em um gênero que, naquela altura, apenas reflorescia. Além desse convívio, é preciso lembrar que antes da experiência clássica de Ferreira foram escritas em Portugal a *Cleópatra* perdida de seu mestre Sá de Miranda e a *Vingança de Agaménon*, de Aires Vitória, uma tradução da *Electra* de Sófocles, o que nos leva a concluir que, longe de ser um desbravador, António Ferreira foi um autor empenhado em levar adiante o processo de recuperação dos modelos artísticos definidos entre gregos e romanos. Nesse processo, acabou por vincular-se aos chamados Modernos, para os quais

a antiguidade clássica não oferecia modelos correspondentes aos gêneros criados e desenvolvidos pelas literaturas 'modernas' e não podia, portanto, ser-lhes imposta por analogias que não existiam<sup>6</sup>.

Ao lado dos Modernos, Ferreira defendeu o uso da língua vernácula nas obras literárias, como parte dessa adequação a uma realidade que era outra em relação àquela sobre a qual assentavam seus modelos. Por outro lado, a obsessão dos Antigos, contra os quais se colocava o grupo ao qual Ferreira se juntou, de que haveria um modelo trágico uno, revela-se uma ilusão. A tragédia clássica é um gênero que se forma em torno de uma questão multifacetada, o próprio trágico, que dificilmente pode ser definida a partir do estabelecimento de um padrão. Na verdade, o desejo de estabelecer esse padrão, característico das poéticas do século XVI, indica a dificuldade de se compreender a complexidade do fenômeno cultural. Werner Jaeger acredita ser possível compreender o trágico apenas se acompanharmos a transformação do gênero que o abriga:

Se nos interrogássemos sobre o que é o trágico na tragédia, descobriríamos que em cada um dos grandes trágicos teríamos de dar uma resposta diferente. Uma definição geral serviria

---

<sup>6</sup> SENA, Jorge de. Op. cit. p. 383.

apenas para gerar confusões. Só através da história espiritual do gênero se pode responder a essa pergunta .

A tal ponto é complexo esse contexto que Jaeger dirá que o trágico como conceito só aparece quando se cria a tragédia. Por sua vez, as mudanças por que passa o gênero trágico são fruto de modificações no conceito. Qualquer que seja o lado pelo qual se olhe, o que ressalta é a mobilidade e a relativa imprecisão que acompanham quem se aplicar a uma tentativa de sistematização, tanto do gênero quanto do conceito. Seguindo a trilha de Jaeger, veremos que sua certeza só pôde estabelecer-se a partir da assunção do caráter multifacetado de seu objeto de estudo, visto que ela recai sobre uma idéia de unidade composta pela diversidade:

Sem dúvida, impõe-se uma consideração sobre o gênero, tendo em conta que é a mais alta manifestação de uma humanidade para a qual a religião, a arte e a filosofia formam uma unidade indivisível<sup>8</sup>.

A reprodução do modelo, ansiada pelos Antigos do XVI, deveria comportar essa unidade peculiar, difícil de ser reproduzida, já que as relações entre os três aspectos – religião, arte e filosofia – não mais se baseavam no equilíbrio das forças que eles representavam. A mudança de perspectiva, com a qual não apenas os Antigos tinham que se defrontar, é perceptível no próprio comentário do crítico, de que a resposta para o que é o trágico só pode ser dada depois de se investigar a história espiritual do gênero. Se o gênero é esse todo indivisível, seria difícil isolar sua história espiritual, mesmo se considerássemos que foi a partir das mudanças na experiência espiritual do homem grego que se forjou a

---

<sup>7</sup> JAGER, Werner. *Paidéia. A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 297.

<sup>8</sup> Op. cit. p. 292.

tragédia. Assumindo-se essa mudança, ainda teríamos que perguntar sobre suas causas – e não seria difícil encontrá-las na arte e na filosofia, os outros vértices desse triângulo.

A preexistência de obras de caráter clássico em seu contexto cultural, somada a essa qualidade de poeta *moderno*, favoreceram a escolha de Ferreira, que acabou por dar o passo importante, digno de ser registrado por Carpeaux. Mas a *modernidade* da *Castro*, a transposição de tema e ação para um contexto histórico moderno, não nos impede de refletir sobre o impacto que a substituição do enredo tradicional pelo histórico tem na compreensão desse mesmo histórico – seja ele moderno ou não. É preciso considerar ainda a validade e a adequação dessa substituição.

## II

No que diz respeito ao modelo trágico clássico – ático e romano –, um dos aspectos polêmicos entre os tragediógrafos do século XVI foi a escolha temática. Um problema que não se colocava com o mesmo vigor para latinos e gregos. Os primeiros, que também já tinham passado pelo dilema do emprego adequado da herança, resolveram o impasse criando a *fábula pretextata* – cujo único exemplar remanescente é a *Otávia* acima referida –, libertando-se assim da obrigação de manter-se fiéis a enredos com os quais a identificação não era da mesma natureza que havia sido entre os gregos. Estes, por sua vez, não parecem ter feito da escolha temática um cavalo de batalha, tal como ela se colocou para os latinos e para os contemporâneos do XVI. É com tranquilidade que Aristóteles observa a existência de tragédias em que nenhum nome (personagem) é *conhecido*, ou seja, não pertence nem a enredos tradicionais nem à História:

(...) em algumas tragédias são conhecidos os nomes de uma ou duas personagens, sendo os outros inventados; em outras tragédias nenhum nome é conhecido, como no *Anteu de Agatão*, em que são fictícios tanto os nomes como os fatos, o que não impede que igualmente agrade. Pelo que não é necessário seguir à risca os mitos tradicionais donde são extraídas nossas tragédias; pois seria ridícula fidelidade tal, quando é certo que ainda as coisas conhecidas são conhecidas de poucos, e contudo agradam elas a todos igualmente<sup>9</sup>.

Entretanto, para esse mesmo Aristóteles, o emprego de inovações deve obedecer a certos limites:

Os mitos tradicionais não devem ser alterados, e fazer, por exemplo, que Clitemnestra não seja assassinada pelo filho, e Erífila por Alcmêon. Contudo o poeta deve achar e usar artisticamente os dados da tradição<sup>10</sup>.

O poeta é livre para escolher seu tema fora do enredo tradicional, mas, uma vez que o prefira a um enredo *fictício*, não é adequado modificá-lo em sua essência. Tendo em vista que a principal característica do gênero é sua diversidade, não deveria causar espanto nem polêmica a opção por uma tragédia cuja ação se desenrolasse fora dos limites do mito, do enredo tradicional. Não custa lembrar que uma das mais antigas tragédias áticas que chegaram até nós é *Os Persas*, de Ésquilo, obra que tematiza um episódio histórico, “particularidade” que se acentua se considerarmos seu fundo autobiográfico – o autor teria participado da batalha de Salamina, a partir da qual se desenvolve a história.

Ocorre que, por trás da polêmica do XVI, o problema era estabelecer em que medida incorporar os modelos clássicos implicava em abdicar de elementos efetivamente inovadores nesse movimento que via renovação no olhar retrospectivo que lançava em direção à antigüidade. Nesse estado de coisas, pode-se compreender o impacto da opção de Ferreira por um tema moderno e nacional. Sua escolha poderia indicar a possibilidade de

---

<sup>9</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998. p. 116.

<sup>10</sup> Op. cit. p. 122.

sobrevivência de um “espírito” clássico em um contexto moderno, promovendo a comunicação entre duas realidades separadas por experiências culturais bastante distintas. Justificando a atualização temática, havia o argumento de que era preciso combater o artificialismo, uma vez que as sociedades européias do século XVI já não se orientavam pelos padrões mitológicos característicos das tragédias clássicas. Além disso, para muitos homens desse século, manter os enredos de fundo tradicional implicava em substituir a verdadeira fé do cristianismo por crenças há muito superadas, o que poderia comprometer o resultado final da obra. Levando em conta que é justamente nesse século que se dá a reentrada em cena da *Poética* de Aristóteles – com a primeira impressão latina do original grego em 1503 ganham fôlego as explorações desse texto –, vale a pena voltar a ela para pensarmos na diferença de perspectiva entre o contexto clássico e o renascentista, no que diz respeito à compreensão da natureza do enredo e de seu papel no estabelecimento da mensagem da peça junto ao público.

A primeira dessas diferenças relaciona-se aos componentes religiosos do mito. Se atentarmos para os capítulos IX e XIV da *Poética*, veremos que a distinção feita por Aristóteles entre História e Poesia não dá preferência à Poesia por ser ela o veículo de uma crença qualquer na transcendência – como sabemos, seu tempo também já era outro em relação às verdades míticas – mas por estar livre dos determinantes temporais. Graças a essa liberdade, própria da Poesia, somada à familiaridade do enredo, baseado nas narrativas tradicionais, a tragédia tornava-se perfeita para o exercício da reflexão. Menos importante do que criar um enredo novo, original, era trabalhar o enredo tradicional de maneira que o espectador se sentisse atraído por ele, instigado a seguir os passos dos personagens para saber quais seriam os desdobramentos das modificações operadas pelo autor; em suma, que novos sentidos poderiam assumir essas velhas histórias. Daí a observação de Aristóteles



sobre o sucesso garantido das peças baseadas nas *coisas conhecidas*. Nessa referência insinua-se uma distinção essencial para que se compreenda qual é o problema da escolha de um tema histórico, sobre o qual falarei logo.

Aquilo que, nas histórias tradicionais, pareceria absurdo para um espectador renascentista, fruto de uma religiosidade equivocada, estava relativamente a salvo desse julgamento entre o público “original” da tragédia. Todos os eventuais “absurdos” contidos nos enredos tradicionais apresentavam-se para esses espectadores com uma carga de familiaridade que não se devia exclusivamente ao fato de eles terem sido engendrados no interior de uma sociedade que atribuía a seus deuses qualidades tão humanas como a inveja, a cobiça e a vingança. Essa familiaridade devia-se principalmente à natureza dos personagens: eles eram *conhecidos*, como eram *coisas conhecidas* o que se passava com eles. Essa natureza deriva de uma distinção à qual hoje não prestamos muita atenção. Como vimos acima, Aristóteles não confunde o personagem da narrativa tradicional com o fictício ou com o histórico – sua origem sagrada o distingue, pode-se argumentar. Mas não apenas ela: diferentemente do que acontece com um personagem histórico, que ocupou um determinado tempo no espaço, a existência dos personagens míticos se deu em um tempo particular, em que o consórcio entre deuses e homens era uma coisa comum, e não um artigo raro. Eram outros tempos, e essa diferença na qualidade do tempo é determinante para impossibilitar uma identificação. Paralelamente, a aceitação de que tais criaturas, filhas dos deuses, tenham, em outro tempo, compartilhado conosco *este* espaço, inviabiliza sua caracterização como ficções. Além disso, elas já *existiam* quando os poetas começaram a escrever suas tragédias e, ao contrário do que acontece com os personagens criados por Agatão – esses sim, fictícios, no dizer de Aristóteles – não há como identificar seu autor.

Tanta sutileza na distinção é um bom indicativo da importância, da especificidade do enredo tradicional. Como é difícil manter a sutileza em um contexto tão diverso, podemos inventar uma identidade: para Aristóteles, é o caráter, que hoje chamaríamos *ficcional*, desses enredos o que importa, à medida que ajuda a promover essa libertação do tema de um contexto histórico, ampliando as possibilidades narrativas, que assim tornam mais complexo o sentido das ações dos personagens. Já que não há como submetê-las a provas de veracidade, essas ações, perpetradas pelos heróis trágicos, não sendo praticadas por figuras históricas, deverão ser essencialmente verossímeis. Essa é sua maior qualidade: não chegarem nunca a ser verdadeiras, verídicas. O ponto de contato, de identificação, entre esses heróis e os espectadores não está em sua historicidade mas em sua humanidade. É no encaixe da humanidade que sai Aristóteles, na tentativa de compreender o mecanismo trágico. No mundo do mito, atrai sua atenção o fato de que na trajetória de determinadas famílias o trágico simplesmente irrompe, sem que se possa impedir sua manifestação e suas conseqüências.

Essa percepção oferece dois pontos de interesse: por um lado, ela revela a separação, no universo do mito, de enredos em que só haja deuses de outros, em que o grosso da ação se desenrola entre humanos – marcados pelo contato com a divindade, mas humanos. Tal separação, que afasta no mito homens de deuses, pode ser compreendida como parte de um esforço de racionalização do mito, no que essa racionalização tem de processo interpretativo. Como parte desse esforço, podemos pensar na crítica aristotélica da utilização de um recurso como o *deus ex machina*, que o filósofo justifica por ser esse um expediente fora *da própria estrutura do mito*<sup>11</sup>. Se atentarmos para o desfecho de *Medéia*, o

---

<sup>11</sup> Op. cit. p. 124.

exemplo dado por Aristóteles, não será difícil partilhar com ele o incômodo, menos porque a fuga da personagem no carro do Sol seja um recurso externo ao enredo do que pelo fato de que a fuga da assassina é uma forma de indicar sua impunidade por um crime mais do que imperdoável, incompreensível. O choque de ver os deuses protegendo a mulher que foi capaz de cometer ato tão hediondo pode ser compreendido como uma reação derivada do processo de racionalização.

Mas se a intervenção divina na vida humana não é mais explicação suficiente para o destino dos homens, isso não anula a importância das narrativas tradicionais, que originalmente não apenas eram uma ponte para o sagrado, mas também serviam para refletir sobre esse destino. Daí o interesse de Aristóteles pelas famílias trágicas, daí sua defesa da manutenção desses enredos como parte importante na garantia da eficácia da tragédia. A prova dessa eficácia é justamente o fato de que, mesmo que se promova um deslocamento na importância do papel das ações divinas no destino humano, o trágico continuará a irromper, numa demonstração de que, para o ser humano, por mais racional que seja sua conduta, nada garante que ele estará fazendo a coisa certa, escolhendo a *diritta via*. Se, como fica indicado na *Medéia* de Eurípedes, a lei divina é obscura, não menos obscuras serão as leis humanas que a substituirão.

### III

Se o enredo tradicional não é aceito pacificamente por Aristóteles, exigindo do filósofo uma reflexão que justifique seu uso, muito mais problemática será para a florescente tragédia quinhentista manter-se fiel a um complexo narrativo que tem suas bases em um terreno tão movediço. No século XVI, a separação entre o mito e a história –

em certa medida, herança desse processo de racionalização com o qual esteve às voltas Aristóteles – está em um estágio mais avançado, dificultando a assunção de que é nesse terreno impróprio das existências *ficcionais* que podemos encontrar a explicação para nossas trajetórias reais.

Experimentando a dificuldade, o que faz Ferreira? Escolhe um episódio histórico como tema. Entretanto, desse episódio histórico pode-se dizer que se presta a tema de tragédia porque, tal como acontece com as famílias na *Poética* aristotélica, o episódio em questão contém o trágico, ou seja, apesar de histórico, é possível identificar nele as forças que subjazem às ações humanas e que, de tão intensas, remetem à falta de controle sobre o próprio destino, espécie de pesadelo do qual nunca se acorda. É esse o tema da tragédia, o que a faz sobreviver, como gênero, a seu contexto histórico original: nossa crença, sempre destinada a fracassar, de que em algum momento conseguiremos forjar “instrumentos de precisão” que regulamentem nossa vida, dando-nos a certeza de quais ações são efetivamente as corretas e quais as falsamente corretas. Na falta dos instrumentos, vamos nos condenando ao engano, vamos gostando de nos enganar, enganando-nos prazerosamente sobre os verdadeiros culpados pelos erros que são só nossos. Assim vai-se compondo a ambigüidade que caracteriza nossa existência, pautada pela necessidade de ação de um lado e, de outro lado, pela falta de garantia de que a ação resulte favorável, adequada, correta.

Quais são as relações desse homem com os atos sobre os quais o vemos deliberar em cena, cuja iniciativa e responsabilidade ele assume, mas cujo sentido verdadeiro a ele escapa (...)? Qual é, enfim, o lugar desse homem num universo social, natural, divino, ambíguo, dilacerado por contradições, onde nenhuma regra aparece como definitivamente estabelecida, onde um deus

luta contra um deus, um direito contra um direito, onde a justiça, no próprio decorrer da ação se desloca, gira sobre si mesma e se transforma em seu contrário<sup>12</sup>?

A reflexão de Vernant e Vidal Naquet, ilustrativamente feita em forma de pergunta, condensa o tema da tragédia e revela o que nela possa ser o trágico: a tensão insolúvel que se cria com a persistente ambigüidade na determinação do acerto e do erro, que envolve homens e deuses, mundo humano e natural. O que, na escolha de Ferreira, à primeira vista poderia parecer uma fuga do mito, revela-se uma reposição do mito na história, muito significativa para que se possa compreender a incidência do episódio sobre os que entram em contato com ele. A partir dessa reposição, poderíamos voltar atrás – pensando na distinção aristotélica – e perguntar sobre a diferença entre a verdade particular da História e a verdade universal da Poesia na constituição de uma *imago mundi*.

Aristóteles usa Alcibiades como exemplo da limitação imposta pelo uso de personagens históricos na tragédia: a Poesia, no universalismo que lhe é característico, oferece a possibilidade de se criarem personagens aos quais se poderia *atribuir* pensamentos e ações, ao contrário do que ocorre com uma figura como Alcibiades, a quem não se poderia *atribuir* nenhum pensamento ou ação, uma vez que os registros sobre sua existência histórica pré-definiriam essas ações e pensamentos, impedindo a criação de qualquer situação autônoma e alternativa em relação a sua existência histórica.

(...) [as narrativas históricas] têm de expor não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou a várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual. (...) Por este aspecto Homero parece elevar-se maravilhosamente acima de todos os outros poetas: não quis ele poetar toda a guerra de Tróia, se bem que ela tenha princípio e fim (o argumento teria resultado vasto em demasia e, portanto, não seria compreendido no conjunto; ou então, se fosse moderadamente extensa, também seria demasiado complexa pela variedade dos acontecimentos). Eis por que

---

<sup>12</sup> VERNANT, Jean-Pierre. e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 19.

desses acontecimentos apenas tomou uma parte, e de muitos outros se serviu como episódios (...) <sup>13</sup>.

A justificativa para a predileção aristotélica pelo enredo tradicional pode ser essa impossibilidade de se identificar, no enredo tradicional, aquilo que de fato condicionou as ações dos personagens. A tragédia é ação em estado puro e é nesse ponto que ela se aproxima do mito, já que também ele restringe-se a ser um relato de ações cujos determinantes são apresentados de maneira que não congelem o sentido da narrativa. O conhecimento de uma narrativa tradicional não implica no domínio de seu sentido, daí a maleabilidade do enredo, a possibilidade que oferece de ser retomado, renovando-se, cabendo ao espectador identificá-lo, não como o resultado inequívoco de determinado comportamento, mas como uma espécie de índice de indeterminação das conseqüências das ações humanas. Essa maleabilidade do enredo seria perfeitamente adequada para servir de suporte ao objetivo da tragédia, tal como fica sugerido na *Poética*: mais do que refletir a sociedade grega, reproduzindo este ou aquele modelo que circunstancialmente ela viesse a formular, refletir *sobre* ela, promovendo uma incessante problematização de seus modelos, o que fomentaria as necessárias reavaliações:

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários (...). Mas, se a tragédia parece assim, mais do que outro gênero qualquer, enraizada na realidade social, isso não significa que seja um reflexo dela. Não reflete essa realidade, questiona-a. Apresentando-a dilacerada, dividida contra ela própria, torna-a inteira problemática <sup>14</sup>.

O resultado, diante de uma tragédia ática, seja sua ação desenvolvida entre uma maioria humana ou divina, é a perplexidade provocada no espectador pelo impasse criado

---

<sup>13</sup> ARISTÓTELES. Op. cit. p. 139.

<sup>14</sup> Op. cit. p. 20.

pela obstinação dos protagonistas, cada um deles agarrado a uma lei ou lógica destinada a ser invalidada no embate em que se confrontarão. São personagens cujos momentos de ponderação servem apenas como uma estratégia de auto-convencimento, uma atitude que possa justificar a ação que se prepara, uma ação que não é necessariamente a mais justa, mas com certeza é a única que eles desejam praticar, ignorando, voluntária ou involuntariamente, os desígnios divinos e as leis humanas. Perplexidade que aumenta quando o espectador se dá conta de que tudo foi sempre só uma questão de vontade, nunca de legitimidade ou de justiça. Desmesurada em sua essência, a vontade só pode ser contida por uma outra vontade, que lhe corresponda em desmesura. De maneira que o terror e a piedade a que visa Aristóteles não remetem a uma moral específica, antes expressam um objetivo tão amplo quanto os sentidos dos enredos das tragédias: que as palavras do poeta comovam o espectador, que o movam rumo à reflexão sobre a justiça, esse argumento sempre presente na boca dos homens quando desejam reivindicar o direito à prática de ações de qualidade duvidosa.

A purificação dos sentimentos pretendida por Aristóteles – cujo sentido tem sido objeto de prolongada polêmica – pode ser compreendida como um processo que leva o espectador de um extremo a outro, em sua tentativa de compreender e interpretar o enredo que se apresenta. Seu papel na tragédia será tão móvel quanto o sentido da trama: identificar-se com o destino dos personagens – o que se manifesta pela piedade – para em seguida repudiar sua conduta, horrorizando-se com ela<sup>15</sup>. Sentimentos contrários que tornam a escolha entre o lado do bem e o do mal – bem como a distinção entre justiça e injustiça – um passo a ser tomado com muito cuidado, mediante efetiva ponderação.

---

<sup>15</sup> A propósito do *Mistério da catarse* ver a introdução de Eudoro de Sousa para a *Poética*, p. 100.

O objetivo aqui não é determinar se esse é, de fato, o resultado da investigação aristotélica sobre o funcionamento e a utilidade da tragédia. Mas, comparando esta hipótese de leitura com a idéia desenvolvida por Platão em uma obra como a *República* poderemos ter uma boa indicação das diferenças de perspectiva dos dois filósofos sobre a importância da Poesia na estruturação de um complexo social e político que se deseja justo. Aristóteles não apenas aceita a incorporação das narrativas tradicionais pelos tragediógrafos, como estabelece, na exploração e aprofundamento de sentimentos contraditórios, levada a cabo pela tragédia, o objetivo a ser perseguido pelo gênero. Afasta-se, assim, do mestre Platão, para quem as narrativas tradicionais, e toda a Poesia que a toma como referência, ao inventar mentiras sobre a conduta dos deuses, impede o já complicado meio-de-campo do estabelecimento do sentido de justiça entre os cidadãos. O primeiro parece ver no mergulho na ambigüidade proporcionado pela tragédia um meio de se amadurecer os cidadãos, que, em face da indefinição testemunhada, serão compelidos a relutar em defender uma ação que seja justa na aparência, ou até mesmo legal, juridicamente falando, mas cheia de desdobramentos problemáticos. Platão, por sua vez, parece convencido demais da infalibilidade da Lei para supô-la capaz de, sendo aplicada, gerar conseqüências injustas. Por outro lado, ele não parece disposto a arriscar, deixando o aprendizado dos cidadãos a cargo de um gênero originalmente marcado pela contradição:

E devemos proibir com veemência todas as histórias em que deuses brigam, ou tramam ou combatem uns contra os outros. Para começar, elas não são verdadeiras, além disso, os que serão encarregados de guardar nossa cidade deverão considerar como o pecado mais mortal brigar com os outros por motivos banais. (...) Mas se pudermos encontrar histórias que os persuadam de que nenhum cidadão jamais odiou outro, e que esse é um sentimento ímpio, são estas as histórias que os anciãos devem contar às crianças (...). Mas Hera ser amarrada pelo filho, ou Hefestos ser atirado do céu pelo pai, enquanto ele tentava proteger a mãe que apanhava do pai e todas aquelas histórias de batalhas entre gigantes criadas por Homero, essas histórias n'ós não devemos aceitar em nossa cidade, quer seu conteúdo seja alegórico ou não.



Porque a criança é incapaz de discernir entre o que é alegórico ou não; tudo o que ela recebe e em que acredita nessa idade está apto a tornar-se permanente e indestrutível<sup>16</sup>.

Preocupado que as histórias tradicionais pudessem desvirtuar os cidadãos – principalmente os que estivessem encarregados da defesa da cidade –, Platão aponta em seu caráter mentiroso o motivo para bani-las. O curioso é que ele não se importa de estabelecer em outra mentira o padrão para as narrativas aceitáveis; afinal, todos sabem a grande mentira que estaria contando uma narrativa em que se dissesse que nunca houve ódio entre os homens. Para ambos os filósofos, trata-se de submeter o antes inquestionável mundo da tradição a um processo de racionalização. Mas, enquanto Platão empreende uma cruzada – descontado o anacronismo – contra uma visão de mundo que coloca deuses e homens em pé de igualdade, no que diz respeito aos sentimentos e ações baixos, Aristóteles, deslocando o interesse da ação para os protagonistas humanos, assume que as mudanças não incompatibilizam o mundo da tradição e o mundo da pólis. Antes, há no modo de ser tradicional um contraponto útil para o excesso de confiança eventualmente suscitado pelas leis escritas.

#### IV

Estando Ferreira tão afastado do mundo que engendrou a tragédia, sendo ele apontado entre os que se empenharam em recuperar o gênero, mesmo que sua compreensão do que ia na cabeça dos antigos fosse limitada pela diferença de tempo e de espaço, pela eventual escassez de obras em que se pudesse basear, o fato é que não poderia ser mais

---

<sup>16</sup> PLATÃO. *The Republic*. London: J. M. Dent & Sons, 1954. p. 59. A tradução do trecho é de minha autoria. Para uma discussão detalhada sobre a visão platônica da poesia ver: HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papirus, 1996.

adequada sua apropriação da atmosfera trágica, tal como a venho delineando aqui. Porque, recusando-se a exprimir uma fidelidade evidente ao padrão da tragédia, no que diz respeito à língua e ao tema, foi fiel a seu princípio, aquilo que, depois de tanto tempo, mantém vivo o interesse pelas histórias ali contadas. A contribuição inegável de Ferreira para a revitalização da tragédia é a indicação de qual seja o seu interesse: essa tensão provocada no espectador, que o empurra em direção à reflexão, tirando-o do sossego. Na *Castro* é impossível para o leitor fazer uma escolha tranqüila por um dos lados do conflito.

Levando em conta o que vem sendo dito, a escolha temática de Ferreira está longe de poder ser compreendida como um caso de simples substituição. Se assim fosse, o resultado de sua obra estaria comprometido, se considerarmos a distinção aristotélica: a tragédia comporta mal o assunto histórico porque precisa de uma liberdade que a História não tem para oferecer. Por outro lado, o episódio inesiano não pode ser identificado como um mito em si, análogo aos que serviam de base para a tragédia, uma vez que é possível identificar claramente o caráter histórico dos personagens. Nele, o trágico aparece quando o submetemos a algumas modificações, que não chegam a colocar em xeque as informações históricas, antes configuram aprofundamentos daquilo que foi superficialmente mencionado pela história. Talvez seja o caso de, mais uma vez, apontar na ambigüidade de alguns lances do episódio – que a crônica deixa transparecer – o elemento que o torna apto a passar de um gênero a outro com tanto sucesso.

É preciso ainda levar em conta um outro aspecto da escolha de Ferreira: o que acima chamei de reposição do mito na história pode ser considerado também como um redimensionamento da caracterização aristotélica da História como gênero narrativo<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> As considerações feitas aqui devem ser aproximadas ao que foi dito no Capítulo I deste trabalho.

Como foi lembrado há pouco, ao estabelecer a distinção entre História e Poesia, Aristóteles baseia-se na natureza particularizante da primeira, em oposição ao caráter universal da segunda, negando aos personagens históricos a possibilidade de praticarem ações fora de seus domínios históricos. Que problema decorre daí? Um autor que *atribua* a determinado personagem histórico uma ação ou qualidade que originalmente não lhe corresponda, estará faltando com a verdade histórica. Com isso, cria-se um limite para a narrativa histórica, em parte desconhecido da Poesia<sup>18</sup>.

Entretanto, o que fica de fora das considerações de Aristóteles é que esse limite característico da História só tem razão de ser enquanto elemento definidor do gênero, sendo o risco de “infidelidade” um problema que não atinge o Poeta. Mesmo depois de todas as mudanças por que passou a historiografia, essa especificidade apontada por Aristóteles não pode ser ignorada: a narrativa histórica sempre lidará com o fundo verídico dos eventos, quer ela assuma como único objetivo o desvelamento da verdade por trás dos fatos, quer trabalhe a partir do estabelecimento de conceitos como o de construção, para superar as dificuldades derivadas de sua tomada de consciência sobre a inacessibilidade do fato histórico, como algo a ser apreendido em sua essência. O que quero dizer com isso é que, hoje, mais do que nunca, o historiador não só pode como deve manejar os documentos, na tentativa de levantar o maior número possível de elementos em jogo por trás de um evento histórico. Manejo que o fará postular hipóteses cuja comprovação – ou índice de veracidade – deixa de ser fundamental para a permanência do evento em questão dentro dos limites do histórico. Entretanto, o manejo dos documentos tem como objetivo final pôr sob suspeita determinadas verdades – ou mesmo o conceito de verdade histórica como traço distintivo

---

<sup>18</sup> Lembre-se que o filósofo recomenda que os enredos tradicionais sejam mantidos inalterados apenas em suas linhas principais, ficando o poeta livre para recriar os detalhes das ações dos personagens.

do gênero – mas nunca dissolver por completo a própria noção de historicidade, por mais ampla e complexa que ela tenha se tornado<sup>19</sup>.

Tudo isso, para dizer que o manejo dos documentos representa uma liberdade em relação ao que definiu Aristóteles como característica da História que não implica em uma indiferenciação entre a abordagem histórica e a literária<sup>20</sup>. Como exemplo, podemos tomar o anacronismo, um dado que vem sendo usado aqui na caracterização das versões literárias do episódio de Inês de Castro. Não há nada que impeça um poeta de tomar um assunto histórico como tema, desenvolvendo-o à revelia de sua contextualização histórica, fazendo com que, no cenário em que D. Pedro contracenava com os assassinos de Inês, haja espaço para uma janela manuelina e uma buzina de automóvel. Isso não quer dizer que esse expediente anacrônico seja insignificativo para os sentidos da narrativa de ficção. Também não quer dizer que um historiador seja proibido de usá-lo, quer dizer apenas que o efeito do

---

<sup>19</sup> Para uma melhor definição das mudanças por que passou a historiografia, ver: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. Especificamente sobre os elementos envolvidos na elaboração do conceito de “construção do acontecimento” no contexto contemporâneo, ver p. 142.

<sup>20</sup> A impossibilidade de indiferenciação entre as abordagens histórica e literária revela-se na manutenção de uma atitude “restritiva” por parte de alguns historiadores, quando o assunto é o aproveitamento de eventos históricos pelas obras de ficção. Penso, por exemplo, em um volume recém-publicado, *A história vai ao cinema*, em que vários historiadores comentam a abordagem cinematográfica de algumas passagens da história brasileira. Para não me estender muito, restrinjo-me a fazer um comentário sobre algumas considerações de Ronaldo Vainfas no artigo cujo sugestivo título é *Carlota: caricatura da história*. O ponto de partida do historiador é bastante importante: o equívoco no uso didático do filme de Camurati. O fato de não podermos negar, nesse contexto, o caráter problemático da substituição de uma obra historiográfica por uma outra, ficcional, já é indicativo da impossibilidade de indiferenciação acima mencionada. Mas devemos acrescentar que essa substituição se dá à revelia daquele que produziu a obra. Mesmo que esse seja um *filme histórico* – como o caracteriza Vainfas –, por ser uma ficção sobre a *Princesa do Brasil*, ele tem autonomia suficiente para ser completamente *infel* a sua pessoa histórica. Qual é o problema, então? O problema é a dificuldade de se perceber que a abordagem ficcional pode contribuir para a **reflexão** sobre como lidamos com nossa história, mas não tem qualquer obrigação de narrá-la com fidelidade. Soma-se a essa dificuldade um certo complexo de bom aluno, que faz o autor de obras ficcionais baseadas em fatos históricos – erro no qual Camurati parece ter incorrido – apressar-se em jurar que desenvolveu seu tema depois de sérias consultas às fontes. Ver: SOARES, Marisa de Carvalho & FERREIRA, Jorge (org.). *A História vai ao cinema. Vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001. O artigo de Ronaldo Vainfas está entre as páginas 227 e 235.

uso do anacronismo será diferente nos dois casos, influenciando, assim, os sentidos que essas histórias venham a ter.

Voltando a Ferreira, o aproveitamento do episódio histórico de que ele faz uso pode ser tomado como mais uma prova da distinção entre os dois gêneros que Aristóteles, atento que está ao estabelecimento das diferenças, acaba por não levar em conta. Sendo outro o contexto de operação, outro será o funcionamento da narrativa; a origem histórica de um tema não impedirá que se proceda ao mesmo tipo de *atribuição* de características, definido pelo filósofo como de uso exclusivo da Poesia.

## V

Estabelecidos os pontos de contato entre a *Castro* e a tradição trágica, ficamos mais à vontade para fazer uma leitura pontual da peça, que explore seu diálogo com o tema e com o gênero. Se quiséssemos reduzir ao mínimo o tema da peça, poderíamos usar a palavra limite: entre interesse individual e coletivo, entre justiça e injustiça, entre particular e universal. Trata-se, então, de indicar os limites e, portanto, definir campos de atuação? Já disse que não. Na *Castro*, a única indicação que teremos é a de que o problema é grande demais para caber em uma única solução e todas as situações que sugiram segurança serão provisórias. Abre-se a peça com uma fala da protagonista que, como eu disse no início deste capítulo, remete ao paraíso terreal em que ela já havia sido encontrada por Mota. Nesse contexto, que também é o do lugar ameno da tópica clássica, ouvimos da personagem uma conclamação ao prazer – ao canto e à música – para que assim seja honrada sua glória.

Castro: Colhei, colhei alegres,  
donzelas minhas, mil cheirosas flores.  
(...) Soem doces tangeres, doces cantos.  
Honrai o claro dia  
(Meu dia tam ditoso!), a minha glória,  
com brandas liras, com suaves vozes<sup>21</sup>.

Na aparência, nada poderia estar mais equilibrado: o *lugar ameno* é o espaço ideal para o *aproveitamento do tempo*, dois tópicos que se completam e sugerem a placidez como ideal de vida. Esse é o primeiro engano que nos espera, visto que o equilíbrio perfeito, presente na tópica, não pode ser repetido fora do plano retórico; a conclamação de Inês revela-se rapidamente apenas a expressão de um desejo que se não pode concretizar:

Castro: Ama, na criação ama, no amor mãe,/ajuda-m'ao prazer.

Ama: Novos extremos vejo.

Nas palavras prazer, água nos olhos.

Quem te faz juntamente leda e triste?

Castro: Triste não pode estar quem vês alegre.

Ama: Mistura às vezes a fortuna tudo<sup>22</sup>.

Cedo nesta história é possível percebermos a interpenetração de interesses – indicativa da dificuldade do estabelecimento de limites –, através desse desassossego em que surpreendemos Inês. Sua instabilidade emocional deve-se a problemas que vão além da esfera íntima, além de sua dúvida sobre a correspondência de seu amor por Pedro. Por isso, mesmo descobrindo-se amada – daí sua glória –, ela não se sente segura. A instabilidade, que dará o tom da peça, está presente também no emprego da tópica. De saída compreende o leitor que usufruir o lugar ideal não é garantia de acesso à experiência da vida ideal, pois não há traço de placidez na fala da Castro. Em seguida, vem a referência da ama à Fortuna, que sugere que seja a Fatalidade a verdadeira soberana do mundo, da qual ninguém escapa.

---

<sup>21</sup> FERREIRA, António. *Castro*. Coimbra: Atlântida, 1961. p. 65.

<sup>22</sup> Op. cit. p. 66.

Embutida nessa referência está a indistinção – *mistura às vezes a fortuna tudo*, é o que diz a ama – que começa por dizer respeito aos sentimentos de Inês, mas que entretanto tende a ampliar-se, fazendo as vezes de legenda quando as necessidades de escolha tornarem-se uma exigência. Se a Fortuna comanda nosso destino, que se faz à nossa revelia, qual a necessidade de optarmos?

Como acontece com os outros dois tópicos, este também está fadado a ser anulado. À medida que se intensifica, a tensão, imposta pela necessidade de se fazer escolhas, supera a força da indistinção que envolve a necessidade de optar. Mas, neste ponto do drama em que nos encontramos, essa anulação ainda não se faz sentir. Agora é o momento em que Inês tentará convencer-se de que não corre riscos, tomando como principal argumento a superação de todos os obstáculos que até então se haviam interposto entre ela e Pedro. Nessa tentativa, retomará o caminho que já conhecemos: como se enamorou de Pedro – e ele dela – à primeira vista; como esse sentimento estava para o infante acima de tudo, mesmo durante o tempo em que ficara casado com Constança. Então, morta Constança, é a vez do mistério:

Castro: Leva ante tempo a morte a Infante triste.  
Herdo eu mais livremente o amor constante.  
Que a mim se entregou todo, e todo vive  
Na minh'alma, onde está seguro e firme.  
Já com doces penhores confirmado.  
Mas o esprito inquieto cos clamores  
Do povo, e rogos graves, que trabalham  
Apartar est'amor, quebrar sua força,  
Me traziam medrosa, receando  
A volta da fortuna, que, ora amiga  
Ora imiga cruel, alça e derriba<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Op. cit. p. 70-71.

O último dos obstáculos, acabado de vencer por Inês e que agora ela rememora, é esse povo, que não aceita sua união com Pedro. Qual seja o motivo da recusa, ela o dirá a Pedro, em uma conversa igualmente rememorada:

Castro: Meu senhor,  
Soam-me as cruéis vozes deste povo,  
Vejo del-Rei a força, e império grave  
Armado contra mim, contra a constância,  
Que em meu amor tẽgora tens mostrado<sup>24</sup>.

Por esta lembrança de Inês, sabemos que não será Ferreira que se arriscará a lançar uma hipótese mais concreta para a morte da amante de Pedro<sup>25</sup>, uma vez que o motivo do ódio do povo, ao qual agora se junta o rei, é dado nos termos de uma contrariedade – possivelmente invejosa – da constância do amor de Pedro<sup>26</sup>.

Ainda que Ferreira não arrisque uma hipótese mais objetiva para o assassinato, ele inclui nessa fala de Inês um elemento novo, que deve ser levado em conta: quando se dirige a Pedro, querendo certificar-se de que ele não a abandonará, mesmo sofrendo as piores pressões por parte de Afonso, a amante se cerca dos filhos, numa antecipação do que será a cena crucial de sua vida, em que terá que enfrentar o rei. Ao argumento amoroso, erótico, ela acrescenta este outro, familiar, para garantir sua segurança:

Castro: Não receio, Senhor, que a fé tão firme  
Queiras quebrar a quem tua alma deste;  
Mas receio a fortuna que mais possa  
Com seu furor, que tu com teu amor brando  
Por estas minhas lágrimas, por esta  
Mão tua, que em sinal de fé me deste,

---

<sup>24</sup> Op. cit. p. 72.

<sup>25</sup> Levando em conta o desenvolvimento do enredo, é possível dizer que a manutenção da nebulosidade em torno dos motivos do assassinato é um recurso importante na relativização da justificativa da morte. Evitar males futuros, é tudo o que dizem os “inimigos” de Inês. Se não há uma configuração objetiva desses males, como decidir pela morte como uma saída útil e justa, como querem os conselheiros?

<sup>26</sup> No capítulo anterior falei sobre essa constância como índice de excelência do amor de Pedro e Inês.



Pelos doces amores, doce fruto,  
Que deles tens diante (...)  
Me segures, me guardes, me conserves,  
Contra os duros mandados de teu pai,  
Contra importunas vozes dos que podem  
Mudar a caso teu constante peito<sup>27</sup>.

Os filhos, *doce fruto* do amor, são o argumento mais forte dessa mulher, que diz ser o medo da Fortuna que a leva a ter medo do abandono. Não questiona o amor de Pedro, apenas teme que um poder mais alto se alevante. De qualquer modo, a estratégia, obviamente bem-sucedida aqui, será usada novamente no futuro; somente então será comprovada sua eficácia. A súplica de Inês é o primeiro teste da disposição de Pedro, e sua resposta aos rogos da amante será um bom demonstrativo de sua personalidade:

Pedro: Não poderá fortuna, não os homens,  
Não estrelas, não fados, não planetas,  
Apartar-me de ti por arte ou força.  
Nesta tua mão te ponho, firme e fixa,  
Minh'alma; por infante te nomeio,  
Do meu amor senhora, e do alto estado  
Que me espera e teu nome se faz doce.  
O grande movedor dos céus e terras  
Invoco e chamo aqui; o alto céu m'ouça  
E meu intento santo aprove e cumpra<sup>28</sup>.

O infante deliberadamente ignora qualquer autoridade, seja ela humana ou sobrenatural. Sua vontade é soberana e não obedece a ninguém, a não ser a si mesma. Para que fique clara sua posição, Pedro inverte os papéis de mando quando, ao invocar Deus, o faz em termos de uma exigência, e não de uma súplica. Sem se importar com uma possível resposta do *grande movedor dos céus e terras*, declara de antemão a santidade de seu intento de permanecer ligado a Inês a qualquer custo. A confiança de sua declaração deixa-

---

<sup>27</sup> Op. cit. p. 72.

<sup>28</sup> Op. cit. p. 73.

nos muito tranqüilos para concordar com o infante que tudo é uma questão de vontade; a expressão do desejo de modo convicto parece mesmo suficiente para anular o desejo alheio, contrário ao nosso. Enfim, não há o que temer. Depois desse relato de Inês, a ama concorda que ela esteja segura, mas lembra que:

Muitas vezes a culpa empece ao fado.  
Prudência e bom conselho o bem conserva  
A soberba o destrui, e em grão mal muda<sup>29</sup>.

Este é o fim da Cena I, que termina com Inês humildemente pedindo a Deus que a conserve. Nesta primeira cena, o que se tem é a apresentação do drama de Inês como algo já ultrapassado, o que pode até levar um leitor mais afoito – e ignorante da história<sup>30</sup> – a pensar na inadequação da caracterização da obra como tragédia.

Já na Cena II, não mais poderemos supor que estamos diante de um equívoco. Pedro, sozinho, exercitará um pouco mais a personalidade a que antes tivemos acesso por intermédio de Inês. Deus é o interlocutor do infante nesse momento em que ele, fazendo uso da humildade que lhe cabe, pede paciência para suportar as pressões dos inimigos sem vingar-se. Então lança mão de um argumento que, na seqüência da peça, ajudará a compor a atmosfera de ambigüidade através da qual a tensão se instalará em definitivo:

Sou humano, Senhor; tentações grandes  
Vencem ânimos fortes.  
Ferve o sangue, arde o peito, cresce-me ira  
Contra quem me persegue; tu me amansa.  
Não poderei sofrer, não poderei. (...)  
Vence a dor a razão; vence amor força. (...)

---

<sup>29</sup> Op. cit. p. 74.

<sup>30</sup> Aqui podemos ver um componente do enredo trágico de fundo tradicional, prezado por Aristóteles, sendo usado com o mesmo efeito em um enredo originalmente histórico: o fato de sabermos que a história acaba mal para Inês, apenas aguça nosso interesse, levados que somos pelo desejo de saber de que modo Ferreira introduzirá a peripécia em sua tragédia.

Tudo de ti procede; sem ti nada  
Se move cá na terra. Quem entende  
Teus meios e teus fins e teus segredos?  
Quantas vezes mal é o que bem parece!  
Quantas vezes o mal causa bens grandes<sup>31</sup>!

O Pedro, que na fala de Inês se apresentou tão orgulhoso, tão superior, agora submete-se à vontade divina? Não vamos começar com os enganos. Sua humildade pouco tem de resignação e é muito curiosa a maneira pela qual ele insinua sua autonomia em relação às determinações divinas. Mesmo colocando-se nas mãos de Deus, Pedro antecipa sua decisão de não submeter-se, caso a disposição divina seja fazê-lo sofrer – *não poderei sofrer, não poderei*. A diferença real entre o Pedro da fala de Inês e este está no fato de que, enquanto lá o problema parecia resolver-se com a simples expressão do desejo, aqui isso já não é suficiente. Cria-se, assim, o primeiro impasse da peça: agir ou não agir. Agir é, nesse contexto, empregar violência para conter a vontade alheia. Não agir é arriscar-se a submeter-se a ela.

Mas, de que vontade se trata, divina ou humana? Há entre elas uma distinção: a vontade humana é clara, o mesmo não acontece com a vontade divina, o que não resolve a questão. A vontade divina é realmente obscura, ou somos nós que nos recusamos a compreendê-la para, assim, procedermos de acordo com nossa própria vontade? De qualquer modo, como fazer convergir vontades nascidas de naturezas tão distintas? Deus é o que é e Pedro, como ele mesmo declara, é humano, não podendo governar-se por uma lei que lhe é estranha. O final deste trecho retoma, em termos ligeiramente alterados, uma questão posta pelo Coro de *Antígone*, em que a inacessibilidade dos desígnios divinos é apontada como responsável pelos erros humanos:

---

<sup>31</sup> Op. cit. p. 75.

A esperança, que a tantos faz errar,  
se para muitos é um bem,  
para outros, no entanto, é miragem de vãos desejos.  
Ao incauto se insinua,  
até que um dia sente os pés sobre o fogo vivo.  
Sabedoria é a ilustre  
sentença que assim reza:  
Um dia o mal parece o bem,  
àquele que a divindade  
está levando à ruína.  
Pouco tempo tem antes que a ruína o arraste.<sup>32</sup>

Esta fala inclui uma informação que não ouvimos da boca de Pedro e que nos pode ajudar a compreender a escolha que o infante fará: a confusão entre bem e mal é igualmente apontada como característica do proceder divino; entretanto, essa confusão tem um objetivo bastante claro, confundir os homens para levá-los à perdição. Confiando na inversão, o infante calcula que aquilo que aparenta ser um mal é na verdade um bem e decide-se pela esperança de ver triunfar seu amor por Inês, sem que para isso precise agir:

Porque do meu amor tão mal julgado  
Não esperarei grandezas? Vê-las-ei,  
Vê-las-ei de ti, Castro; vive leda,  
Vive segura, lança os medos fora,  
Que antes morte que vida sem ti quero<sup>33</sup>.

Mas essa confiança ainda não pode ser assumida como um gesto de submissão. Ela é, como eu disse, fruto de um cálculo, e diz respeito a outra decisão de Pedro: manter-se firme na recusa em oficializar sua união com Inês. Apoiando-se na tradição familiar, que reputa como uma história de vitórias, o infante reflete:

---

<sup>32</sup> SÓFOCLES. *Antígone*. In: ALMEIDA, Guilherme & VIEIRA, Trajano. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 67.

<sup>33</sup> FERREIRA, António. *Op. cit.*, p. 76.

Quanto tempo sofreste, o grande Afonso, (...)  
Dura força fazendo ao matrimónio,  
Contr'as divinas leis, contra as humanas!  
Quem então não chorava a crueldade  
Contra o primeiro amor? E quem calava  
A dura pertinácia do segundo?  
Mas tu querias dar ao mundo o grande,  
Forte, prudente e santo, um só Dinis (...)<sup>34</sup>.

No impasse causado pela diferença de naturezas entre as leis divina e humana, o infante faz a opção possível, a individual. Como seu antepassado, Afonso III, decide-se por uma lei que não é divina nem humana, é sua. Realmente se trata de uma escolha pela inação, o que não torna equivalentes os dois problemas com que ele tem que lidar. Não atacar os inimigos é uma coisa, recusar-se a casar é outra. Não é preciso dizer que o coro desaprova essa decisão de Pedro, baseada em uma estratégia retórica bastante complexa:

Não é desculpa ao mal outro mal grande.  
Quão danoso é no mundo um mau exemplo!  
Mas não pode assi ser a razão cega,  
Que o que reprende em outro em si o aprove.  
Cada um levar-se deixa da vontade<sup>35</sup>.

Dispensando a estratégia retórica, o coro desnuda a atitude de Pedro, resumindo-a como a expressão de uma vontade que nada tem de legítima. A partir destes elementos, lançados em campo por Ferreira ainda no início da peça, já é possível imaginar qual o tratamento a ser dado na *Castro* a um problema que foi objeto da atenção das duas versões anteriores. Também nesta obra é necessário tocar na questão da legitimidade da união dos protagonistas. Mas, enquanto nas outras versões tratava-se de afirmar a legitimidade,

---

<sup>34</sup> Op. cit. p. 76.

<sup>35</sup> Op. cit. p. 76.

preservando-a, na medida do possível<sup>36</sup>, como assunto de interesse privado, aqui, o que se está a indicar é a impossibilidade de se manter a preservação.

Essa primeira diferença permite-nos pensar em uma analogia interessante: as versões de Resende e Mota equivalem, na maneira de tratar o problema da legitimidade, à primeira fala de Pedro, reproduzida há pouco. Em ambas as obras, o caráter fundamentalmente afirmativo da união tem como base a própria estrutura discursiva: sem deixar de referir a dificuldade de se isolar a relação dos amantes no contexto privado, aponta para uma vitória dos amantes – principalmente de Inês – na guerra travada contra o interesse coletivo, defensor da legalização. A prova da “vitória” é o fato de serem ambas obras que culminam com a glorificação dos protagonistas. Entretanto, a vitória maior não é exclusiva dos protagonistas, é de todos aqueles que identificarem como alternativa válida a legalidade marginal de seu amor. Nesse caso, a prova da vitória é o próprio texto em que se faz a glorificação, que transforma o assunto íntimo em interesse coletivo. Na *Castro*, a estrutura discursiva é usada para pôr em dúvida a eficácia da simples expressão enfática de uma vontade na constituição da legitimidade. Aprofundando um problema já tematizado por Resende, Ferreira não está interessado em inviabilizar em definitivo aquilo que em seu antecessor era uma vitória inquestionável. O que ressalta em sua peça é a incapacidade de que uma vontade se concretize exclusivamente pela força de sua expressão. É preciso agir além de desejar. Aí começam os problemas que já conhecemos.

Não devemos esquecer que o estabelecimento da legitimidade da união dos amantes está diretamente relacionado com a construção de uma imagem de soberano, pela qual

---

<sup>36</sup> Este “na medida do possível” está posto aqui para lembrar que a ambigüidade, componente da crônica de Lopes e das versões de Mota e Resende, impede o leitor de aderir tranqüilamente a uma imagem fechada dos personagens do episódio.

poderá se pautar a coletividade. No capítulo anterior, vimos como cada uma das versões buscou aproximar a conduta do infante da conduta de seus súditos, usando para isso um conceito de legitimidade alternativo. Quando Ferreira problematiza a conduta de Pedro, está a um passo de apontar para a distância que separa o futuro rei de seu povo. Ou seja, se em Mota e Resende era possível falar em uma relação que fosse legítima sem ser oficial, aqui, essa situação alternativa terá seus “senões” trazidos à luz, por isso correndo o risco de deixar de ser um bom ponto de apoio para a construção da imagem do soberano.

Seguindo em frente em sua reavaliação das certezas – nossas e dos personagens –, Ferreira oferece-nos mais uma oportunidade de ver o infante em ação. Depois da amante e da divindade, é a vez do secretário pôr à prova a disposição do infante. No papel de conselheiro, cioso das obrigações de um futuro monarca, o secretário tentará demover Pedro de seu propósito ilegal. Seu principal argumento é o da cegueira que acompanha o amor, primeiro passo em um processo de alheamento tal, que a todos deixa inaptos para tomar decisões acertadas:

Se te visses, Senhor, ver-te-ias morto,  
Ver-te-ias cego; em quanto homem não vive  
Com sua alma própria, pode a tal ser vida<sup>37</sup>?

Esta fala do secretário serve de contraponto à imagem de plenitude sugerida pela união com Inês. Diante da explicação dada por Pedro, de que ele está preso a Inês, o secretário não se apieda e reafirma que, se é de prisão que se trata, o melhor a fazer é libertar-se: única atitude possível em um príncipe, de quem se espera não a conduta de um cativo, mas a de um líder:

---

<sup>37</sup> Op. cit. p. 78.

Pois tal é o bom príncipe: Sol nosso,  
Com cuja luz nos vemos, e seguimos  
A justiça, que aos Céus nos vai levando.  
Se esta em ti perder, onde a acharemos?  
Quem a virtude seguirá, quem honra?  
Abateres-te assi de príncipe alto  
A pensamentos baixos, que s' estranham  
Nos homens baixos, parecer-te pode  
Grandeza de ti digna, e do que deves  
A este estado tão alto que te espera<sup>38?</sup>

Depois desta fala do secretário não deve restar dúvida de que a escolha do infante não pode ser mantida como assunto privado porque o papel que o espera, para o qual ele deve dar mostras de estar preparado, exige dele o exemplo da virtude e da honra. E, como indica o secretário, não existe honra e virtude fora das leis. Insistindo em seu comportamento marginal, o futuro rei será pior do que o pior de seus súditos.

Que cousa mais destrui rei e reino?  
Que cousa cria mor desprezo e ódio,  
Que vê-lo sujeitar-se a cousas baixas,  
Que vê-lo ser mandado de seus vícios?  
Com que rosto, Senhor, darás castigo  
Aos que assi cometerem o que cometes?  
Como conservarás a obediência  
Santa devida aos pais, pois tu a negas  
Aos teus, no que te pedem justamente<sup>39?</sup>

Mais do que a transferência para o âmbito público de uma opção íntima, o problema é a observação do secretário sobre o dever: o príncipe não tem escolhas, tem dever. No seu caso, o dever equivale à observância da lei para melhor poder aplicá-la. A questão é: como observar uma lei em cuja legalidade não se acredita?

---

<sup>38</sup> Op. cit. p. 79.

<sup>39</sup> Op. cit. p. 81-82.



A reação de Pedro à imposição da legalidade reflete muito do que eu disse sobre o problema há pouco. Seu modo de figurar o bom governante é tão alternativo quanto sua maneira de viver o amor. Por duas vezes ele tentará demonstrar a excepcionalidade de sua condição. Na primeira, usará ainda da arrogância que caracterizou sua entrada em cena, com uma diferença: de mistura com uma nova declaração de seu amor, a arrogância justifica-se por ser o único instrumento de defesa disponível. À pergunta sobre a aplicação de uma lei em que se não acredita junta-se outra: como deixar de amar? Subjaz a esta última uma outra: é lícito exigir de quem ama a abdicação ao amor? Eis o reverso da lei, na qual o secretário deposita a confiança devida ao que é essencialmente bom e, portanto, infalível. Assumindo sua diferença e, principalmente, demonstrando o risco de cometer injustiças que corre aquele que se fia demais em tudo que é declaradamente legal, moral e não engorda, o nosso infante contra-ataca:

Eu não sou nem fui nunca qual me julgas,  
Ou qual me julgais todos. Outros olhos  
Diferentes dos vossos são os meus,  
Com que me vejo, e vejo que o que faço  
Não é tamanho mal, como vós vedes.  
Eu não faço erro algum; sigo o que o espírito  
Me revela, a quem eu creio<sup>40</sup>.

Alto lá! Eu me enganei completamente. Não é a arrogância do príncipe que tempera esta fala, é a revolta de um ser humano, de um indivíduo que se sente sozinho, porque sabe que sua experiência – do amor e do mundo – é intransferível. E, graças à maneira de ele dizer isso, ganhamos a chance de imaginar seu sofrimento, compartilhando-o. Daí começarmos a pensar: se a lei serve para garantir o bem-estar da sociedade e a sociedade é

---

<sup>40</sup> Op. cit. p. 82.

composta de cidadãos, o que fazer quando um cidadão não está sendo beneficiado pelo bem-estar da lei? Pedro ainda tem uma carta. Agora sim, trata-se de arrogância:

Cos príncipes tem Deus outros segredos,  
Que vós não alcançais, e, como cegos,  
Nos juízos errais de seus mistérios<sup>41</sup>.

Se voltarmos um pouco atrás, retomando o que o infante havia dito sobre os desígnios divinos, veremos que um dos motivos para sua recusa ao casamento é esse: ele acredita que, como príncipe, participa da divindade, compartilhando seus mistérios. Aliás, essa não é uma questão de crença pessoal. Pronto, vamos dando adeus, mais uma vez, à história da arrogância. Afinal, a identificação com o divino não é um argumento inventado por Pedro, é um atributo dos monarcas. De qualquer modo, não é esse o traço de excepcionalidade que interessa a Pedro. O que interessa é aquele que – para repetir as imagens – fez com que olhos alheios o vissem como se fossem os seus próprios olhos:

Olhai esta mulher, vede o que há nela  
D'um sangue nos formou a natureza (...)  
Meus duros pais não curem de cansar-me,  
Porque nem posso nisso obedecer-lhes,  
Nem em o não fazer desobedeço.  
Arranquem-me a vontade deste peito,  
Arranquem-me do peito est'alma minha,  
Então acabarão o que começam.  
Não cuidem que me posso apartar onde  
Estou todo, onde vivo (...)<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Op. cit. p. 82.

<sup>42</sup> Op. cit. 83.

Uma vez que o destino dos indivíduos é a solidão, que torna cada vida uma vida isolada das outras pela incompreensão, como não compreender o apego desse indivíduo a um outro, que conseguiu transpor as barreiras da característica incomunicabilidade?

Não se pense que o secretário foi convencido. Irredutível, seu problema continua a ser o perigo de destruição que corre o reino. Na seqüência do diálogo, instalar-se-á uma situação que, mais tarde, servirá para estabelecer o contraponto entre as posturas do filho e do pai:

Ifante: Sigue minha razão, minha vontade.  
Secretário: Não te vejo razão, vejo vontade.  
Ifante: Sigue a vontade que forçar não podes  
(...)  
Ifante: Obedece ao que quero.  
Secretário: Manda o justo.  
Ifante: Deus só me julga.  
Secretário: E a razão te obriga.  
Ifante: Livre há de ser um príncipe.  
Secretário: Cativo é quem de si vence. (...)  
Se te não aconselhar, meus são teus erros.  
Ifante: Eu te livrarei deles.  
Secretário: A Deus temo.  
Tu no corpo só podes, ele n'alma<sup>43</sup>.

Há vários elementos importantes neste trecho, a começar pela identificação com a esfera divina, assumida por Pedro, insistentemente refutada pelo secretário. No que diz respeito ao infante, podemos dizer que sua identificação é representativa de uma prática comum entre os governantes, o abuso de poder. Abuso que resulta, em parte, da insistência do secretário para que o infante assumisse sua posição de futuro rei. Espertamente, Pedro aceita a posição, mas ignora seus limites. Começando por confundir razão com vontade, segue em frente, usando os argumentos do interlocutor em benefício próprio. A propósito

---

<sup>43</sup> Op. cit. p. 84-85.

de sua ligação com Inês, o secretário havia dito que o governante deve ser livre; a esse dever interessa submeter-se, pois ele garante a liberdade que falta. Último passo nessa série de confusões propositais é a disposição do infante de absolver o secretário de seus erros. A resposta que ele recebe é uma tentativa de restringir o campo de atuação do juiz humano.

A separação intentada pelo secretário reflete um problema que extrapola o contexto deste drama, à medida que constitui o objeto de reflexão de parte considerável da intelectualidade renascentista: o papel do governante e a medida de seu poder. Mas pode-se dizer que a experiência de Ferreira foi além das divagações intelectuais. Ele viveu em um tempo que experimentou o governo de um rei que passou por duas fases. D. João III começou seu reinado como um soberano aberto a mudanças – culturais e ideológicas – e terminou-o em outro extremo, da intolerância generalizada, que possibilitou a definitiva instalação da Inquisição no país. Um tempo cheio de inconstância esse, que poderia ajudar a explicar o porquê de António Ferreira não se contentar em criar uma obra ficcional que repetisse, como uma fórmula, a que corresponde o conceito de soberano justo. A Justiça é fácil de definir como conceito, o difícil é aplicá-la nos homens. Quanto às leis, elas não pré-existem a nós, humanos; somos nós que as fazemos, podendo, como fez D. João III, mudá-las a nosso favor. Era nesse soberano inconstante que pensava Ferreira enquanto escrevia a *Castro*? Não creio que essa seja uma pergunta que tenha resposta direta. Acho mesmo que há outra, senão mais fácil, ao menos mais fértil para nós, leitores de Ferreira: em quem pensamos nós quando lemos a *Castro*?

Confrontado com o limite da legalidade de sua atuação, Pedro tentará pela última vez:

Um príncipe de um reino tão cativo  
há de ser, que não faça o que costuma

Qualquer do povo seu<sup>44</sup>?

Volta aqui a questão da identidade entre príncipe e povo. Não podendo querer mais do que pode como soberano, Pedro postula o que é permitido a seu povo. Mas ele não é o seu povo, apenas o representa, devendo por isso corresponder a um modelo. Não há saída para ele, está encurralado:

Um príncipe antes  
Há-de ter seu espírito tão alçado  
Da terra, que dela erga o pensamento  
Ao baixo povo seu, pera que o siga.  
Espírito há-de ser puro; um ouro limpo,  
Sem fezes e sem liga; exemplo claro  
De fortaleza, mansidão e justiça<sup>45</sup>.

Neste jogo de gato e rato, o lance acima torna a caracterização do príncipe, feita pelo secretário, um ideal que pouco tem de humano. Proibido de se comportar como Deus na expressão de sua vontade, para cumprir seu dever adequadamente ele terá que esforçar-se por tornar-se Deus.

Na parte I deste capítulo fiz referência à hipótese de Sena sobre a *Otávia* ser a fonte de Ferreira para a *Castro*. Os trechos finais deste diálogo dão uma boa indicação da medida das influências. Na verdade, a retomada do assunto não tem o objetivo de aprofundar a discussão em torno do estabelecimento das fontes, mas de reforçar o que eu venho dizendo sobre a atmosfera de tensão criada por Ferreira em sua obra. Como parte do argumento usado por Nero para repudiar Otávia, e assim casar-se com Popéia, temos a mesma reivindicação que ouvimos de Pedro:

---

<sup>44</sup> Op. cit. p. 88.

<sup>45</sup> Op. cit. p. 89.

Só a mim se há de proibir fazer aquilo que é permitido a todos<sup>46</sup>?

Mas, ao contrário, do que acontece na *Castro*, a pergunta de Nero não aponta para a falta de saída com que se depara Pedro. O desdobramento dessa diferença é que o príncipe de Ferreira é coagido pela retórica do secretário que, se não chega a demovê-lo do propósito de manter-se ligado a Inês, também não chega a provocá-lo a ponto de fazê-lo cumprir as ameaças de vingar-se dos inimigos. Não é o que ocorre com este Nero, visto que as considerações de Sêneca – o equivalente do secretário da peça de Ferreira – são inúteis. O imperador não apenas se casa com Popéia como, enfurecido com a perspectiva de ser comandado pelo desejo do povo, não se contenta com o repúdio, condenando Otávia à morte. Além disso, os argumentos usados por Pedro estão dentro dos limites estabelecidos pelos dois modelos entre os quais ele é jogado: o de povo e o de rei. A um cabe a baixeza absoluta, ao outro, a elevação. Não há meio-termo. E, comparando-se a atitude de Pedro com a de Nero, a conclusão é a de que é o meio-termo, o equilíbrio, que interessa ao infante. Quanto ao imperador, ele assume que sua vontade está acima de qualquer outra, como indica sua decisão extrema, ironizando o desejo de elevação de caráter expresso pelo povo:

Sêneca: o povo sempre exige mais de quem está no poder.

Nero: Quero tirar a prova para ver se, quebrantada por minha força, se retira de sua alma essa simpatia que por bem concebeu<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> SÊNECA. Octavia. In: *Tragedias*. Madrid: Gredos, 1999. Vol. II. p. 392. A tradução dos trechos citados desta obra é de minha autoria.

<sup>47</sup> Op. cit. p. 392.

Essa diferença na reação dos protagonistas tem desdobramentos que influem na reflexão sobre o abuso do poder – problema com que se deparam as duas obras. Pedro usa um termo que indica de forma precisa qual seja sua situação: ele é um cativo. A tensão criada por Ferreira a partir desse personagem deriva, em grande parte, da dificuldade de o leitor determinar, com clareza, até que ponto o infante domina e até que ponto é refém do contexto. Daí que, a todo momento que o imaginamos na iminência de uma ação violenta – que finalmente explicitará seu caráter arrogante – somos surpreendidos por sua contenção. No fim, as manobras retóricas de Pedro devem ser compreendidas como um verdadeiro exercício de reflexão sobre seus próprios limites. O resultado é que isso que chamei de busca pelo equilíbrio o induz a ficar a meio caminho entre a obediência cega às leis e a desobediência completa. Quer este resultado dizer que, até aqui, considerando-se as perspectivas, não se pode atribuir ao infante uma conduta excessiva.

Nero, ao contrário, é o excesso personificado. O desprezo com que considera os pedidos do povo coloca-o em posição antagônica em relação àquele que se vê como cativo. A diferença de perspectiva ele já havia dado em outro trecho deste mesmo diálogo:

Sêneca: (...) tu governas o orbe com alento divino como pai da pátria, nome que Roma te pede que conserves pondo em tuas mãos seus cidadãos.

Nero: Um dom dos deuses é que sejam meus escravos Roma e o Senado, e que o medo que me tenham arranque deles, contra sua vontade, súplicas e palavras humildes<sup>48</sup>.

Esse é o excesso de que falo: para Nero não se trata de garantir a concretização de uma vontade, usando para tanto o argumento do interesse privado, como faz Pedro. É preciso ir além, invertendo de tal maneira as posições que aquele que deveria servir o povo acaba por servir-se dele como de um cativo. Se, em uma nova comparação, confrontarmos

---

<sup>48</sup> Op. cit. 388.

os dois personagens com o que diz Aristóteles sobre a conduta adequada dos personagens de uma tragédia<sup>49</sup>, veremos que os excessos de Nero são obstáculos tanto para sua caracterização dentro de um modelo trágico quanto para o desenvolvimento do enredo. Ao contrário do que acontece com a caracterização de Pedro, não há qualquer traço de ambigüidade em Nero. Uma vez que o leitor identifica nele o próprio mau da fita, sem nuances de personalidade, sem dúvidas sobre o caminho a seguir, não há espaço para tensão, e, conseqüentemente, para uma reflexão aprofundada sobre o tema do abuso do poder. A leitura de *Otávia* apenas confirmará o que todo leitor já sabia antes de ler a peça – realmente, há governantes que não honram o cargo que ocupam – quando o interessante seria que esse leitor fosse levado a pensar, por exemplo, se não seria a identificação do poder do governante com o poder divino o fator responsável por tão desprezíveis – e não por isso menos freqüentes – desvios na conduta dos governantes<sup>50</sup>.

Outro índice da preocupação de Ferreira com a tensão a ser provocada pela obra são as falas dos dois Coros no final desse I Ato. A começar pelo conteúdo dessas falas – considerações sobre a natureza e os efeitos do amor –, que representa uma quebra no que vinha sendo o tema da discussão entre Infante e secretário. Desloca assim Ferreira a atenção do leitor do problema da obediência – que corresponde ao interesse coletivo – para o problema do amor – ligado ao interesse privado. O poder do amor, que havia sido desprezado pelo secretário na argumentação de Pedro, é agora objeto da atenção dos Coros. Cada um deles expressará uma opinião diferente sobre esse sentimento, deixando a cargo

---

<sup>49</sup> Ver: *Poética*. Capítulo XIII. p.119-121.

<sup>50</sup> Como se sabe, a disputa entre os poderes temporal e eclesiástico pela definição das premissas para o funcionamento do Estado monárquico está na base do pensamento político moderno. Ver: SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Especificamente sobre a necessidade de se separar os interesses seculares dos interesses eclesiásticos, ver o comentário sobre a posição de Dante no tratado sobre a *Monarquia* (p. 38-40).



do leitor a escolha sobre a “qualidade” de seus efeitos. O Coro I, partindo de uma concepção de amor tributária de Ficino<sup>51</sup>, começa dizendo:

Quando Amor nasceu,  
Nasceu no mundo vida,  
Claros raios ao Sol, luz às estrelas.  
O céu resplandeceu,  
E, de sua luz vencida,  
A escuridão mostrou as cousas belas<sup>52</sup>.

O Amor é visto aqui como responsável pela definitiva transformação do caos em cosmos. Essa posição estratégica dá ao sentimento um caráter essencialmente positivo:

Quantas vidas a dura  
Morte desfaz, renova;  
A fermosa pintura  
Do mundo, Amor a tem, inteira e nova<sup>53</sup>.

Graças ao Amor, que move o mundo, estamos preservados da destruição provocada pela morte, pois o que a morte desfaz é renovado pelo Amor.

Amor é tudo, amor suave e brando,  
.....  
Amor, em doces cantos,  
Em doce liras, soe;  
Torne seu brando nome est’ar sereno.  
Fujam mágoas e prantos,  
O ledor prazer voe,  
E claro o rio faça, o vale ameno.  
No terceiro céu toe  
D’amor a doce lira  
E de lá de coroe,  
Castro, d’ouro o grã Deus, que amor inspira<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> Refiro-me aqui especificamente ao *Comentário sobre o Banquete de Platão*. (Primeiro discurso. Capítulo III – “Sobre a origem do Amor”): “dizemos que essa essência ainda privada de forma é o caos, sua conversão a Deus o nascimento do Amor (...). O que faz o encanto desse mundo (...) é a perfeição para a qual, desde que nasce, o Amor penetra e conduz a inteligência, (...) é próprio do Amor levar à beleza (...). FICIN, Marsile. *Comentário sobre o Banquete de Platão*. Paris: Les Belles Lettres, 1956, p. 140.

<sup>52</sup> FERREIRA, António. *Castro*. p. 89.

<sup>53</sup> Op. cit. p. 90.

<sup>54</sup> Op. cit. p. 90-91.

Este final da fala do Coro I retoma o início da peça, quando Inês, incerta de sua segurança, deixava transparecer sua preocupação nas lágrimas de alegria. Sua função parece ser a de espantar em definitivo qualquer dúvida que ainda pudesse restar sobre a irregularidade da situação de Inês. Pode-se dizer que o Coro, juntando-se a Inês em seu convite ao prazer e à alegria, legitima sua união com Pedro, que o próprio Deus deverá coroar, já que é ele a fonte do Amor. Sobre este final é importante notar que ele representa um deslocamento na teoria neoplatônica de Ficino, com que se abre a fala. O filósofo não admite em seu *Comentário* que o Amor, por sua natureza elevada, sirva de veículo a prazeres que não sejam exclusivamente espirituais:

Quando dizemos amor, compreenda-se o desejo de beleza. (...) Há três tipos de beleza: da alma, do corpo e da linguagem. A da alma é reconhecível pela inteligência, a do corpo é percebida unicamente pelos olhos e a da linguagem, pelos ouvidos. Ora, como a inteligência, a visão e a audição são os únicos meios que nos permitem fruir da beleza, e, uma vez que o amor é o desejo de fruir da beleza, ele é sempre satisfeito pela inteligência, pelos olhos e pelos ouvidos. Para que servem o olfato, o paladar e o tato? Esses sentidos só percebem os odores, os sabores, o calor, o frio, o mole e o duro e outras coisas do mesmo gênero. Ora, nenhum deles constitui uma beleza humana, já que são formas simples, e a beleza do corpo humano requer a simetria entre partes diferentes. Consequentemente, o Amor se limita àquelas três virtudes. Quanto ao desejo que nasce dos outros sentidos, o nome que lhe convém não é o de Amor, mas o de libido e arrebatamento (...) segue-se que o Amor não pode exigir o que não seja equilibrado, discreto e de bom gosto. Por isso, o Amor não somente se recusa a procurar os prazeres do paladar e do tato, por serem muito violentos e loucos, privando a inteligência de seu repouso e confundindo o homem, mas os evita e foge deles como tudo o que, pela intemperança, é contrário à beleza. Assim, o arrebatamento da carne conduz à intemperança, a qual falta harmonia, porque ela parece fortemente atraída pelo feio, enquanto o Amor só se conduz para a beleza. (...) Eis porque o desejo de união carnal e o Amor constituem movimentos não apenas diferentes, mas contrários<sup>55</sup>.

Se aceitarmos que o início desta fala do Coro remete à teoria de Ficino, teremos que concordar que seu final afasta-se dela por completo. E é tão radical a diferença, que Ficino sequer admite chamar de Amor um sentimento que envolva união carnal. Nesse contexto, o coroamento do amor só pode acontecer mediante um redimensionamento do conceito, tal

---

<sup>55</sup> FICINO. Op. cit. p.142-143.

como o compreende Ficino. Não podia ser diferente, uma vez que a tendência a se redimensionar o conceito de amor não é estranha às versões do episódio. Esta versão, atualizando o diálogo com a filosofia do amor<sup>56</sup> – igualmente presente nas outras versões –, reforça a idéia de que todo excesso de espiritualização é inadequado para explicar a relação de Pedro e Inês.

Todo o esforço de valorização desse amor, que aponta para sua legitimação, é posto sob suspeita pelo Coro II:

Antes cego tirano,  
Dos poetas fingido,  
Cruel desejo e engano  
Deus de vã gente, de ócio só nascido.  
Geral estrago e dano  
Da gloriosa fama;  
Com sua seta e chama  
Tirando em toda parte,  
Ardendo fica Apolo, ardendo Marte.  
.....  
Nunca de sangue e lágrimas se farta<sup>57</sup>.

Aos comentários do Coro I juntar-se-ão estes, francamente desfavoráveis aos efeitos do amor. A inclusão desse contraponto implica na continuidade da atmosfera de tensão, conquistada com o tratamento dado ao personagem Pedro.

Ditoso, oh! quão ditoso,  
Quem o seu peito armou  
Contra o raio furioso,  
Ou, em alçando as chamas, o apagou!  
Poucos, que Deus amou,  
Dos Céus tanto alcançaram<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Lembremos o diálogo, presente nas outras versões, com a teoria platônica, com São Paulo, Capelão e Ovídio.

<sup>57</sup> FERREIRA, António. Op. cit. p. 91.

<sup>58</sup> Op. cit. p. 93.

Como em um espelho que projeta imagens invertidas, esta última fala do Coro II repete os passos do Coro I para que assim fiquem mais evidentes as diferenças de perspectiva entre eles. Se o desfecho em I remetia para o coroamento de Inês, aqui dá-se exatamente o contrário: o amor é uma experiência da qual se deve fugir, o que, entretanto, não é fácil. A medida da dificuldade é dada pela referência de que apenas Deus pode livrar os mortais desse sofrimento. Note-se ainda que a inversão de idéias concentra-se nessa incorporação da providência: favorável ao amor no Coro I, desfavorável aqui.

O Ato II continua explorando o território da tensão, deslocada agora para o diálogo entre Afonso IV e os mentores do assassinato de Inês, liderados por Pacheco e Coelho.

A Cena I começa com o rei fazendo um balanço das vantagens e desvantagens do poder que o aproxima de seu filho, pois, tão angustiado quanto Pedro está o pai, que não consegue ver grandeza no poder:

Ó ceptro rico, a quem te não conhece,  
Como és fermoso e belo! E quem soubesse  
Bem quão diferente és do que prometes,  
Neste chão que te achasse, quereria  
Pisar-te antes cos pés, que levantar-te.

.....  
Mor alteza e mor ânimo é as grandezas  
Desprezar, que aceitar; e mais seguro  
A si cada um reger, que o mundo todo<sup>59</sup>.

Por esta fala, fica evidente o que já havia sido motivo de desespero para o infante: o poder é um fardo, que impede aquele que o exerce de ter uma vida privada. Quem governa o mundo não se pode governar; daí a aspiração de Afonso, de poder trocar de lado, passando a reger só a sua própria vida. Fazendo um paralelo com o que diz o Riobaldo de

---

<sup>59</sup> Op. cit. p. 94.

*Grande Sertão*, para o rei, mais perigoso do que simplesmente viver é governar. Obviamente seus conselheiros têm opinião bem diversa, não apenas pela posição que ocupam, mas porque, como diz o rei, só quem conhece intimamente o poder – ou seja, aquele que efetivamente manda – é que sabe que o ouro do cetro é na verdade apenas pó. Como antídoto para o desânimo do rei, os conselheiros dirão que todos os riscos de governar valem a pena, pelo bem que espera o bom governante:

Gloriosos perigos e trabalhos  
Oh! bem aventurados, pois te sobem  
Da coroa da terra à que nos Céus  
Mais rica, mais gloriosa, te darão<sup>60</sup>.

A associação do poder real ao poder divino será usada ao longo de todo o Ato II, como o grande argumento dos conselheiros, na tentativa de convencer o rei a dar a ordem de execução de Inês. Mais um elemento que compõe uma imagem especular, invertida em relação ao que havia sido usado como argumento no Ato I. Agora, ao contrário do que disse o secretário de Pedro, para quem o poder real não tinha alcance sobre a alma dos súditos, o rei poderá dispor de uma alma inocente, sacrificada por um suposto bem público. No Ato I a alma do secretário era bem precioso demais para que o infante, investido do mesmo poder divino aqui invocado, perdoasse a eventual omissão que ele pudesse cometer. Mas nem tudo é inversão neste Ato. Continua a ser usado, como parte da estratégia argumentativa, o embate entre a vontade do infante e a justiça do rei. O que se acrescenta como novidade é a inocência, levantada por Afonso como impedimento à morte de Inês:

Pacheco: Senhor, moura,  
Por salvação do povo!

---

<sup>60</sup> Op. cit. p. 95.

Rei: Não é crueza  
 Matar quem não tem culpa?  
 Conselheiros: Muitos podes  
 Mandar matar sem culpa, mas com causa.  
 Rei: Com que cor, com que causa esta matamos?  
 Pacheco: Não basta que em sua morte só se atalham  
 Os males que sua vida nos promete?  
 Rei: Ela que culpa tem?  
 Pacheco: Dá ocasião.  
 Rei: Oh! que ela não a dá, o Ifante a toma.  
 Que lei há que a condene, ou que justiça?  
 Conselheiros: O bem comum, senhor, tem mais larguezas,  
 Com que justifica obras duvidosas<sup>61</sup>.

Enquanto no Ato I cabia ao infante argumentar para salvaguardar sua vontade, baseando-se para tanto na dúvida lançada sobre os limites da legitimidade das exigências coletivas, neste Ato é Afonso que tenta esquivar-se dos conselhos, duvidando dessa mesma legitimidade. Não é para menos, visto que os argumentos oferecidos por seus conselheiros são ainda mais frouxos do que os do secretário de Pedro, à medida que incluem na prática do bem comum as obras duvidosas. A única diferença entre Pedro e o pai acaba sendo o lado que caberia a cada um defender: o individualismo de Pedro, indefensável, deveria ser combatido com a dedicação de Afonso aos interesses coletivos, defensáveis enquanto tais. Nesse contexto em que o relativismo ocupa um lugar tão importante, a justiça vai perdendo seu caráter absoluto como conceito. O ápice desse relativismo é o trecho seguinte

Pacheco: Não vês, não ouves quantas vezes morrem  
 Muitos, que o não merecem? Deus o quer,  
 Polo bem que se segue.  
 Rei: Deus o faça,  
 Cuja vontade é lei, a minha não.  
 Pacheco: Essa licença têm também os reis,  
 Que em seu lugar estão.  
 Rei: Antes não têm  
 Licença pera mais, que quanto pede  
 A razão e justiça; a mais licença  
 É barbara crueza de infieis<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> Op. cit. p. 98.

<sup>62</sup> Op. cit. p. 100.

Se Pedro usava de sua prerrogativa de representante de Deus na terra, o rei a recusa o quanto pode, na tentativa de desfazer a conjunção entre lei divina e vontade humana. Apenas depois de desfeita a conjunção seria possível pensar em uma lei humana menos parcial, e, portanto, menos falível. Como diz Afonso, apenas em Deus a vontade coincide com a lei; para os governantes, só resta a administração da justiça pautada na razão.

Da maneira como os conselheiros justificam a necessidade da morte de Inês, eles apenas revelam o quanto há de vontade injustificável camuflada em lei, pois a idéia de que uma morte possa evitar futuros males, que sequer constituem uma ameaça concreta, sugere que também eles estão mais interessados em impor sua vontade do que em fazer vigorar a lei. Essa disposição será evidenciada quando, no auge da pressão sobre o rei, Pacheco e os demais propõem que a culpa pelo eventual erro da morte de Inês seja transferida para eles, isentando-se assim o rei de qualquer falta. Mais um ponto de inversão, se lembramos do horror que toma conta do secretário quando se vê ameaçado da culpa pelos atos do infante.

A parte que me cabe deste feito  
Eu a ponho em vós toda, como aqueles  
Que sem ódio e temor sois obrigados  
Aquilo aconselhar-me que é só justo,  
Mais serviço de Deus e bem do povo.  
Vós outros sois meus olhos, que eu não vejo.  
Vós sois minhas orelhas, que eu não ouço.  
Minha tenção me leve, ela me salve.  
O engano, se é vosso, em vós só caia<sup>63</sup>.

Como é impossível separar a administração da justiça do *serviço de Deus* e do *bem do povo* e uma vez que os três fatores juntos são inconciliáveis, na perspectiva do soberano, só resta a ele, que teme sobretudo *deixar nome de injusto*, transferir a responsabilidade de

---

<sup>63</sup> Op. cit. p. 103.

sua decisão para os conselheiros. Afonso não vê e não ouve, na tentativa de preservar sua justiça. Está próximo de repetir o gesto de recusa à ação que antes o havia caracterizado nas *Trovas* de Garcia de Resende; mas, como indicava aquela versão, evitar agir para não se enganar não garante a ninguém a fama de justo. Por outro lado, não há nada que os conselheiros queiram mais do que a transferência de poderes por trás da transferência de responsabilidade, assim, eles a aceitam sem titubear: *sobre nós descarrega esse teu peso*, declara Pacheco, como prova de aceitação da responsabilidade.

A transferência de responsabilidade equivale à declaração de morte de Inês, um impedimento para a tranquilização definitiva do rei, que terminará o Ato II repisando sua obsessão:

Temo os homens;  
Com outros dissimulo; outros não posso  
Castigar, ou não ousa. Um rei não ousa.  
Também suspira e geme e dissimula.  
Não sou rei, sou cativo; e tão cativo  
Como quem nunca tem vontade livre.  
Salvo-me no conselho dos que creio  
Que me serão leais; isto me salve,  
Senhor, contigo; ou tu me mostra cedo  
Remédio mais seguro (...)<sup>64</sup>.

Se já era possível entrever na fala de Pedro a consciência da condição dos governantes, aqui tal consciência é evidenciada pelo terror da ação, que paralisa por completo o rei. Paralisado, Afonso condena-se ao erro que o espera na morte de Inês. O interessante é que, refutando o conselho do secretário, o infante erra, aceitando o dos conselheiros, erra o rei. Se estabelecêssemos uma gradação para a gravidade dos erros em que incorrem ambos, veríamos que o que mais erra é o que obedece. No caso de Pedro, o

---

<sup>64</sup> Op. cit. p. 106.



erro deriva de uma recusa de abandonar a amante, infração leve, se considerarmos que o consentimento de Afonso implica em uma morte.

Entretanto, devemos considerar que Afonso foi levado a esse extremo pela recusa do filho, o que não o desculpa, porque, entre tantos erros, o filho é só um infante, enquanto o pai é o rei. Como rei, computou equivocadamente em sua conta a ousadia, o mais importante dos atributos do que chamou de cativoiro. Foi, segundo Pedro, a ousadia que alçou os antepassados destes protagonistas a uma posição gloriosa. Ousar não significa *fazer* escolhas a partir do que se nos oferece, significa *criar* opções, que estejam além das supostas escolhas. Usando os antepassados como fonte de inspiração, Pedro criou sua opção, ficando entre duas escolhas. O problema – como mais adiante a peça tornará claro – é que essa opção não o levou a agir, apenas agravou a situação, exigindo de Afonso a decisão que seu filho não ousara tomar. Entre a vida e a morte de Inês, o rei escolhe a segunda, mas essa é uma escolha menos sua do que dos conselheiros – daí seu temor de ser injusto, ele não está convicto de que essa seja a escolha adequada. A seu modo cria uma opção que não implica exatamente em uma ação. Estando do lado oposto do filho, concebendo o governo de modo diferente daquele, Afonso aproxima-se de Pedro pelo modo como cria sua opção. Ele não ousa agir. É então que a tragédia se precipita sobre eles. Menos como o resultado do exagero das ações humanas, mas como fruto do temor de agir. Se há exagero, ele só pode ser identificado na insistência de Pedro em não abandonar Inês. Contra ele Afonso deveria agir, mas não o faz porque exagera na ponderação, que acaba por levá-lo a transferir a outrem uma responsabilidade que é apenas sua.

No fim desse Ato os dois Coros refletirão sobre o peso da responsabilidade, que para Afonso é insuportável. Em suas falas incluir-se-á um detalhe do passado do rei que ainda não havia sido lembrado. Trata-se da desobediência de Afonso a seus pais no tempo

de sua juventude, desobediência que não passava pela questão amorosa-matrimonial com que Pedro o atormenta, mas estava diretamente ligada ao exercício do poder, pois o então infante Afonso exigia de Dinis, seu pai, que lhe concedesse poderes de governante. Para os Coros o rei não é a criatura inocente que aparenta; seu sofrimento deve-se a sua culpa pelos erros passados<sup>65</sup>. Depois da lembrança dos Coros, não se pode dizer que haja propriamente uma vítima entre os dois principais contendores.

No Ato III dá-se novo diálogo entre Inês e a ama, em que as decisões de Afonso devem ser anunciadas, rompendo-se definitivamente a ilusão de segurança, debilmente acalentada pela amante de Pedro. A destacar-se na Cena I a fala de Inês em que, mais uma vez nestas versões do episódio, o papel de amante não eclipsa o de mãe. Este é um dado importante por dois motivos. Primeiramente, por reforçar aquele ponto fundamental na caracterização da especificidade da relação de Pedro e Inês, que é *ao mesmo tempo* mãe e amante. Em seguida, porque, retomando a especificidade, Ferreira afasta-se do que é mais comum no gênero trágico, ou seja, o descuido com as responsabilidades que caracteriza as paixões<sup>66</sup>. Se compararmos a primeira fala de Inês com o que é dito por Electra na peça homônima de Eurípedes, teremos uma boa idéia da diferença. Acordando de um sonho-presságio, diz a mãe, olhando para os filhos:

(...) e vós, meus filhos,  
meus filhos tão formosos, em que eu vejo  
aquele rosto e olhos do pai vosso,  
de mim ficáveis cá desamparados.

.....  
Crescereis vós primeiro, filhos meus,  
Que chorais de me ver estar-vos chorando.

---

<sup>65</sup> Pode-se ver aqui a exploração de um dado histórico que faz desse um enredo adequado ao gênero trágico, uma vez que é comum, nas histórias tradicionais, a existência de uma culpa ancestral que se vai transferindo de uma geração a outra.

<sup>66</sup> Nesse sentido, o descuido de Afonso é mais indicativo da tragicidade de sua situação do que o cuidado de Inês.

Meus filhos tão pequenos! Ai, meus filhos,  
Quem em vida vos ama e teme tanto,  
Na morte, que fará?

.....  
Então me venham buscar meus fados  
(...) Em vossos olhos  
Ficarei eu, meus filhos; vossa vida  
Tomarei eu por vida em minha morte<sup>67</sup>.

No discurso desesperado de Inês estão presentes todos os elementos que nos impedem de isolar seu amor pelo infante dos desdobramentos que ele teve. Também nesta versão é a família a maior penalizada pela morte da mãe; a família, um todo indissolúvel e inseparável. O sentimento de fazer parte desse todo faz a mãe preocupar-se com o desamparo em que serão lançados os filhos com sua morte. Mas se o sonho de morte é realmente um anúncio da morte, o único consolo de Inês só pode vir desse sentimento de indissolubilidade, pois, como já havia sido dito nas versões anteriores, é na vida dos filhos que a mãe sobreviverá. Diferentemente de Inês comporta-se Clitemnestra, que não se vê em seus filhos e, portanto, não sente a necessidade de zelar por eles. A ponto de Electra dizer a Orestes:

As mulheres, ó estrangeiro, amam os homens, não seus filhos<sup>68</sup>!

Resume, assim, a filha a indiferença de sua mãe pelo impróprio casamento a que foi obrigada por Egisto, o padrasto. Todavia, o resumo não se aplica exclusivamente a essa situação específica vivida por Electra. Serve também para explicar a decisão extrema de Medéia que, sem ser originalmente a mãe desalmada que é a Clitemnestra da peça de

---

<sup>67</sup> FERREIRA, António. *Op. cit.* p. 110-111.

<sup>68</sup> EURÍPIDES. *Electra*. In: *Obras Completas*. Valência: Prometeo. S/d. Tomo IV. p. 175. A tradução do texto em espanhol é minha.

Eurípides, convence-se de que vingar o amor fracassado é mais importante do que preservar a vida dos filhos.

Voltando a Inês, sua rememoração do sonho revela um outro ponto de contato da peça com as versões anteriores, no que elas tinham de valorização da vida:

(...) e eu morria  
Com tanta saudade, que ind' agora  
Parece que a cá tenho, e est'alma triste  
Se m'arrancava tão forçadamente,  
Como quem ante tempo assi deixava  
Seu lugar, e deixava pera sempre  
(Que este na minha morte era o mor mal)  
A doce vista de quem me ama tanto<sup>69</sup>.

Pelas palavras de Inês vem novamente à tona a irreversibilidade, a principal questão lançada pelo episódio histórico, da qual derivam todas as outras. Condenada à morte, é comparável ao exílio o futuro de Inês, o que nos faz voltar às considerações sobre a importância da vida, sua prevalência sobre a morte. Morta, a amante não mais poderá compartilhar do amor familiar que tanto preza. De mistura com a saudade, ela experimenta a culpa por ter permitido que se mantivesse, entre ela e o infante, uma relação irregular. Logo a ama trata de desfazer a culpa, usando para tanto um argumento importante:

Castro: (...) Julgam-me mal os homens, e a Deus temo.  
Ama: dos secretos, Senhora, que parecem  
Ao mundo (que os não vê, e do de fora  
Julga somente) feios, maus e torpes,  
Basta a só consciência, basta tanto,  
Que com esta há-de ter Deus toda a conta  
.....  
Se pecado houve já, já está purgado  
Com esse ânimo firme, com que já ambos  
Estais confederados santamente.  
O tempo vos trará com mor seguro  
Do que vos este dá, pera mais claro

---

<sup>69</sup> FERREIRA, António. Op. cit. p. 112.

O mundo conhecer quão grã perigo  
É as almas julgar, que só Deus vê<sup>70</sup>.

Mantendo o mistério sobre a oficialização do casamento, a ama restringe-se a lembrar o *ânimo firme, com que já ambos estais confederados santamente*. Não é possível compreender esta lembrança como a referência a um casamento oficial. Quando muito, ela pode dizer respeito à decisão de uma oficialização futura, ou, ainda, à admissão, por parte da ama, de que a união entre os amantes não precisa ser oficial para ser legítima. Baseada no caráter recíproco do sentimento, a ama argumenta que ele é suficiente para Deus, o único que sabe o que vai pelas almas dos homens e, portanto, pode julgá-las com justiça.

A melhor indicação da reciprocidade é dada no momento em que o coro vem anunciar a morte a Inês:

Castro: (...) Que mal tamanho  
é esse, que me trazes?  
Coro: É tua morte.  
Castro: É morto o meu Senhor? O meu Ifante?  
Coro: Ambos morrereis cedo.  
Castro: Ó novas tristes!  
Matam-me o meu amor? Porque mo matam?  
Coro: Porque te matarão: por ti só vive,  
Por ti morrerá logo<sup>71</sup>.

O amor recíproco – antes usado na argumentação de Pedro para o secretário – confere tamanha união entre os amantes que a morte de um equivale a uma condenação à morte para o outro. Mas, como acontecera com o secretário, o rei não se deixa impressionar, uma vez que vem, nas palavras do Coro, *determinado d'em ti* [Inês] *vingar sua fúria*. Inês agora está só, não tem quem a socorra. Chama pelo infante que está fora e,

---

<sup>70</sup> Op. cit. p. 114-115.

<sup>71</sup> Op. cit. p. 118.

portanto, não a pode ouvir. Seja por isso, seja pela imagem do amor que acaba de testemunhar, o fato é que o Coro se compadece de Inês e condena a atitude do rei: *Rei cruel! Cruéis os que o moveram a tal cruieza!* Aqui começa a parecer inútil a precaução de Afonso, uma vez que ela resulta na igualdade de caracterização – baseada na crueldade – com que o coro identifica sua ação e a dos conselheiros. Entretanto, não é porque condena o rei que o Coro aceita por completo a situação de Inês. Em sua participação final neste Ato, o Coro I lembrará que as ações presentes são a única garantia que os homens têm para enfrentar a destruição causada pela passagem do tempo. Por ações presentes entenda-se a observância de uma conduta voltada para a espiritualidade, não para a satisfação de desejos materiais. Só ela tem poder para enfrentar o tempo, preservando os indivíduos da morte pela pureza de seu espírito:

Só boa fama, só virtude casta  
Pode mais que ele  
Esta se salva somente em si mesma.  
Esta o esprito segue, sempre vive.  
Esta seguindo, vencerás o tempo,  
Rir-te ás da morte<sup>72</sup>.

Para o Coro I o segredo do sucesso é a virtude. A questão é: como ser virtuoso se, como aconteceu com Afonso, a virtude parece sempre fugir de nós? Parece que só é possível ser virtuoso fora do mundo. Talvez seja essa dificuldade que impeça o Coro II de ter igual certeza, jogando suas fichas todas na virtude:

Após amor vem morte  
Ou da vida ou da honra,  
E d'alma juntamente,  
Que em noite escura põe,  
Sem ver o claro dia

---

<sup>72</sup> Op. cit. p. 121.

Da razão, que lhe diz  
Os males e perigos  
Em que este amor acaba<sup>73</sup>.

Desloca-se o problema do campo da virtude para o da razão, que, turvada pela ação do amor, não nos deixa ver os males que estão à espreita. Voltando-se para Pedro, o Coro lembra sua recusa em ouvir o que dizia o secretário, o que, a princípio, parece ser uma condenação ao amor. Mas, em seguida, o que se tem é uma condenação ao sossego do infante, que não foi capaz de perceber, nas palavras do secretário, o perigo que corria Inês:

(...) cerraste as orelhas  
Àqueles bons avisos.  
Tu dormes ou passeias,  
E pelos campos vem  
Do Mondego, correndo,  
A cruel Morte, em busca  
Da tua doce vida,  
Do teu amor tão doce<sup>74</sup>.

Ao contrário do que é dito pelo Coro I, o perigo em que se lançam Pedro e Inês, o perigo que interessa afastar, não é o da perda da alma, mas da vida, sem a qual a alma também está perdida. Junto com este perigo, volta à cena a questão das escolhas. Pedro põe-se sossegado porque crê que está à salvo, graças a sua opção; o que não é possível, uma vez que a opção não contemplou o enfrentamento dos inimigos, necessário para preservar a vida de Inês. Ficando a meio caminho do erro, não atacando os inimigos, Pedro parece estar a perseguir a virtude, tão prezada pelo Coro I. Uma opção que lembra o esquivar-se do mundo, aparentemente uma exigência da virtude. Pelo desastre que ameaça desencadear-se, fica indicado que furtar-se à ação nem sempre é a melhor saída.

---

<sup>73</sup> Op. cit. p. 121.

<sup>74</sup> Op. cit. p. 122.

Demonstrando sua expectativa em torno das proporções do desastre, o Coro dirige-se agora à Morte:

Cruel Morte, que vens  
Buscar esta inocente,  
.....  
Não desates um nó  
Tão firme, com que dous  
Corações ajuntou  
Amor tão estreitamente<sup>75</sup>.

Por fim, Inês aparece como a inocente que não merece morrer. Ferreira retoma então a imagem usada por Henrique da Mota para reforçar a união dos amantes, que, instituída pelo amor, deveria ser respeitada pela morte. Sem esperanças, o Coro II termina este Ato:

Corre, ó Ifante, corre!  
Socorre ao teu amor!  
Ai! tardas! Saberás  
Como o amor sempre acaba<sup>76</sup>.

O Ato IV marca o encontro de Inês com o rei e seus conselheiros. A cena do encontro, tão importante para esta história, apresenta nesta obra uma mudança que reforça a imagem de Inês como uma mulher que não se postará diante do rei como o cordeiro a ser imolado:

Meu senhor,  
Esta é a mãe de teus netos. Estes são  
Filhos daquele filho que tanto amas.  
Esta é aquela coitada mulher fraca,  
Contra quem vens armado de cruza.  
Aqui me tens.

---

<sup>75</sup> Op. cit. p. 122.

<sup>76</sup> Op. cit. p. 123.



Bastava teu mandado,  
Para eu, segura e livre, t'esperar,  
Em ti e em minha inocência confiada.  
Escusaras, Senhor, todo este estrondo  
D'armas e cavaleiros, que não foge  
Nem se teme a inocência da justiça<sup>77</sup>.

A confiança demonstrada por Inês – em si mesma, na legitimidade de sua condição e na justiça do rei –, dá a medida da covardia de Afonso, da situação quase ridícula que ele cria ao invadir a casa de uma mulher sozinha, levando consigo um bando armado. O rei está a um passo de transformar-se em vítima de seus temores porque a mulher que ele vem atacar usará como argumento para tentar salvar-se a  *piedade com justiça*, atributo dos bons governantes. Acrescenta a este argumento o outro, nosso velho conhecido, do parentesco, que transforma em avô o rei. Acuado, o rei tentará usar a seu favor os  *pecados* de Inês. Neste ponto novamente os assuntos humanos serão misturados aos divinos, na tentativa de se estabelecer a justiça. A nora, usando da mesma estratégia que antes havia sido a do sogro, trata de separar os interesses:

Pecados meus! Ao menos contra ti  
Nenhum, meu Rei, me acusa. Contra Deus  
Me podem acusar muitos; mas ele ouve  
As vozes d'alma triste, em que lhe pede  
Piedade, o Deus justo, Deus benigno  
Que não mata, podendo com justiça,  
Mas dá tempo de vida e espera tempo  
Só para perdoar. Assi o fazes,  
Assi o fizeste sempre; pois não mudes  
Agora contra mim teu bom costume<sup>78</sup>.

O movimento da argumentação de Inês é muito engenhoso: ao mesmo tempo ela desvincula seus pecados da alçada do rei – com a justificativa de que eles são da

---

<sup>77</sup> Op. cit. p. 125.

<sup>78</sup> Op. cit. p. 127.

competência divina – e estabelece uma analogia entre a conduta de Afonso e a de Deus, no que diz respeito ao exercício da piedade. Entre os atributos do rei deve ser incluído este, anteriormente refutado por seus conselheiros. Estando ali na condição de emissário dos conselheiros, só resta a Afonso repetir seu argumento de que uma morte pode evitar muitas. Inês contra-ataca com o argumento do amor, cuja falta de eficácia havia sido comprovada no diálogo entre Pedro e o secretário.

Diante da insistência de Inês em defender-se, os conselheiros tomam a palavra, voltando à justiça para explicar a decisão do rei. Como ficara combinado, assumem a eventual culpa dessa decisão, consolando a condenada com a perspectiva de que, se injusta sua morte, maior será a glória póstuma de Inês, e, conseqüentemente, grande o castigo que espera seus algozes:

Que isso te ficará por maior glória  
Que aquela que esperavas cá no mundo.  
E, quanto mais injusta te parece,  
Tanto mais justa glória lá terás  
Onde tudo se paga por medida.  
Nós, que a teu parecer mal te matamos,  
Não viveremos muito; lá nos tens  
Antes de muito tempo ant'esse trono  
Do grã Juiz, onde daremos conta  
Do mal que te fazemos.

.....  
Morre, pois, Castro, morre de vontade,  
Pois não pode deixar de ser tua morte<sup>79</sup>.

O cinismo de Coelho nesta fala apenas evidencia o que foi dito há pouco sobre seus conselhos exprimirem uma vontade individual e não a preocupação com o bem estar geral. Inês acrescenta o termo crueldade ao que foi aqui descrito como cinismo, tentando, pela última vez, sensibilizar Afonso. Repete todos os argumentos: o amor por alguém que não

---

<sup>79</sup> Op. cit. p. 129-130.

era inimigo do rei, mas seu filho, gerando os filhos que são o laço indissolúvel que prende o rei a essa família, a inocência de Inês nas intrigas políticas e, finalmente, a morte como uma condenação geral – contrariando o que havia sido dito pelos conselheiros. Depois disso, a ameaça de que, morrendo Inês, Pedro também morrerá. Dá-se, então, uma mudança de rumo: uma vez que a morte é certa para Inês, o melhor é que Pedro sobreviva

Ah! Vejo-te morrer, Senhor, por mim!  
Meu Senhor, já que eu mouro, vive tu!  
Isto te peço e rogo: vive, vive!  
Empara estes teus filhos, que tant'amas,  
E pague minha morte seus desastres,  
Se alguns os esperavam<sup>80</sup>.

Esta pode ser considerada uma nova demonstração da conciliação de papéis atrás mencionada. A caminho de reproduzir o desenlace de outras histórias de amor fatal, a existência dos filhos leva Inês a desejar que a demonstração do amor seja dada pela sobrevivência de Pedro, não por sua morte<sup>81</sup>. O resultado dessa súplica é o convencimento do rei, que resolve deixar viver a nora. Tem agora que se explicar para os conselheiros, que, a exemplo do que haviam dito nas *Trovas*, não se conformam com essa submissão de Afonso à vontade de uma mulher. Voltam à carga, munidos novamente da justiça como argumento

Rei: não vejo culpa que mereça pena.  
Pacheco: Inda hoje a viste; quem te esconde agora?  
Rei: Mais quero perdoar que ser injusto.  
Coelho: Injusto é quem perdoa a pena justa.  
Rei: Peque antes ness'estremo que em crueza.  
Coelho: Não se consente o rei pecar em nada.  
Rei: Sou homem.  
Coelho: porém rei

---

<sup>80</sup> Op. cit. p. 132.

<sup>81</sup> Deslocada em relação ao ponto em que aparece na *Visão* de Henrique da Mota, a mudança de rumo tinha, naquela obra, a função de prolongar, através de Pedro, a vida de Inês. Ver o capítulo II.

Rei: O rei perdoa.  
Pacheco: Nem sempre perdoar é piedade.  
Rei: Eu vejo ua inocente, mãe de uns filhos  
De meu filho, que mato juntamente<sup>82</sup>.

Vê-se que a ponderação de Afonso baseia-se na lógica da argumentação de Inês, que contraria a idéia dos conselheiros de que sua morte, isolada, não atingiria ninguém e seria benéfica para o reino. Igualmente influenciado pela nora, o rei assume seu dever de perdoar, o que o reaproximaria de Deus. Mais uma vez, os conselheiros recusam a piedade como característica própria dos reis, insistindo na aplicação da justiça, que não dá espaço para o perdão. Tantas voltas vão torcendo a justiça, a ponto de agora não ser mais possível afirmar nada sobre sua natureza e sobre seu funcionamento. Atordoado com todas estas voltas e, mais do que nunca, querendo livrar-se da responsabilidade, Afonso lava as mãos:

Eu não mando nem vedo. Deus o julgue.  
Vós outros o fazei, se vos parece  
Justiça assi matar quem não tem culpa<sup>83</sup>.

A atitude do rei representa a assunção da parcialidade a que está fadada a justiça humana. Quanto aos conselheiros, apressam-se a cumprir seu intento, sem demonstrar qualquer preocupação com a culpa. Não mais os ouvimos dizer que o castigo divino espera por eles. Pelo contrário, depois de tantas provas de incompatibilidade entre justiça divina e vontade humana, Coelho dirá, cheio de confiança:

Essa licença basta; a tenção nossa  
Nos salvará cos homens e com Deus<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> Op. cit. p. 134-135.

<sup>83</sup> Op. cit. p. 137.

<sup>84</sup> Op. cit. p. 137.

Para o coro não há motivo para tanta confiança:

Em fim, venceu a ira, cruel imiga  
De todo bom conselho<sup>85</sup>.

Os conselheiros refutaram o perdão com o argumento da justiça mas, de acordo com o Coro, não foi a justiça o que eles praticaram, uma vez que seu gesto orientava-se pela ira. Não demora, então, para que o rei pressinta seu erro: *oh! quem pudera/ desfazer o que é feito*. Pronto. Aí está o rei às voltas com a irreversibilidade. O anúncio da morte de Inês é o que une os dois Coros na parte final deste Ato IV. O Coro I lembra que Inês viverá, enquanto dela houver lembrança. Essa é a primeira manifestação de “vingança”, pois não são mais os virtuosos os que poderão enfrentar a morte, mas os que são lembrados depois de mortos.

Este seu corpo só gastará a terra,  
.....  
Mas quem a quiser ver com outros olhos  
Outro nome, outra glória, outra honra e vida  
Lhe achará, contra a qual não pode a morte<sup>86</sup>.

Enquanto Inês tem a sorte de viver na lembrança dos vivos, Pedro morre com seu desaparecimento:

Tu és o que morreste; aquela vida  
Era tua; já agora aquele nome,  
Que tão doce te fez sempre o Amor,  
Triste to tem tornado a cruel Morte<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> Op. cit. p. 137.

<sup>86</sup> Op. cit. p. 139.

<sup>87</sup> Op. cit. p. 139.

Resta saber se Pedro concordará com essa morte, submetendo-se às leis da irreversibilidade. Preparando sua reação, o Coro II tem uma palavra a dizer:

Tu, Deus, que o viste, ouve o clamor justo  
D'aqule sangue, que T'está pedindo  
Crua vingança<sup>88</sup>.

Nem mesmo depois de destruído o pivô das deliberações sobre a justiça, o conceito deixa de ser fonte de desassossego. A exigência de vingança é qualificada como justo clamor do sangue inocente derramado.

O último ato é dominado pela figura de Pedro. Ausente da cena na maior parte da peça – sua única aparição dá-se no diálogo com o secretário no Ato II –, o infante é uma referência constante: uma sombra para Inês, uma ameaça para seu pai. Uma vez levado a cabo o assassinato de Inês, Afonso não tem como reverter sua condição; mesmo absolvido, ele está marcado pelo ato injusto, por sua omissão. Sua escolha radical – pela omissão que culminou em uma morte – não dá direito a emendas. Quanto a Pedro, resta-lhe ainda uma escolha: continuar como sombra ou assumir um papel ativo. Mas, para fazer a escolha é preciso antes compreender o alcance da perda que, em seu sossego, ele não havia sequer pressentido; ao ser informado da morte de Inês é a ausência de pressentimento o primeiro efeito de sua dor. Depois de, em sua primeira fala, traçar os planos para o futuro – quando, junto com Inês, reinaria finalmente –, o infante depara-se não apenas com a impossibilidade de concretização desses planos, mas, principalmente, com a evidência de que os laços que o uniam à amante não foram suficientes para que ele adivinhasse o perigo que ela corria:

Que direi? Que farei? Que clamarei?

---

<sup>88</sup> Op. cit. p. 139.

Ó fortuna! Ó crueza! Ó mal tamanho!  
Ó minha Dona Inês, ó alma minha,  
Morta m'és tu? (...) Ouço-o e vivo?  
Eu vivo, e tu és morta? Ó morte crua!  
Morte cega, mataste minha vida,  
E não me vejo morto<sup>89</sup>?

A reação do infante é uma nova demonstração da intensidade de seu amor por Inês. E, talvez, a nota de maior “realismo” da peça, na medida em que remete para o sentimento de impotência que nos assalta em situações como esta. Contrariamente ao que estabeleceu o modelo do *amor infeliz*, em que um dos amantes, golpeado com a morte do outro, abdica da vida na ilusão de recuperar a unidade do par, Pedro é puro espanto diante da própria sobrevivência; diante do fato de não ter recebido um aviso dos céus no momento em que Inês caía morta, com que, sentindo-se fulminado, fosse arrastado pela fatalidade. O mensageiro lembra que as lágrimas nada podem contra a morte:

Vai ver aquele corpo, vai fazer-lhe  
As honras que lhe deves<sup>90</sup>

Seguindo a tendência das outras versões, é a vida seu ponto de apoio, é, portanto, em vida que interessa o restabelecimento da união interrompida pela morte. A consciência da perda quase impede Pedro de identificar na morta a sua mulher:

Tristes honras!  
Outras honras, senhora, te guardava  
.....  
Quem m'enganou? Ah! Cego que não cria  
Aqueles ameaças! Mas quem crera  
Que tal podia ser?  
Como poderei ver aqueles olhos  
Cerrados para sempre? Como aqueles  
Cabelos, já não de ouro, mas de sangue?

---

<sup>89</sup> Op. cit. p. 145.

<sup>90</sup> Op. cit. p. 147.

Aquelas mãos tão frias e tão negras,  
Que antes via tão alvas e fermosas?  
Aqueles brancos peitos trespassados  
De golpes tão cruéis? Aquele corpo,  
Que tantas vezes tive nos meus braços,  
Vivo, e fermoso, como morto agora,  
E frio, o posso ver?

.....  
(...) Meu amor,  
Já me não ouves? Já não te hei-de ver?  
Já te não posso achar em toda a terra?

Morto, que mulher, que Inês ele reencontraria? Em que tempo, em que espaço? Não, essa saída não recuperaria nada, seria apenas uma troca, cujos resultados são incertos. Esse é o problema insolúvel: não há um lugar *na terra* em que Inês possa ser encontrada. Um problema que é sentido por Pedro como resultado de uma escolha errada:

Eu te matei, Senhora, eu te matei.  
Com a morte te paguei o teu amor.

Qual a solução? Nós já a conhecemos: a vingança, que é um outro modo de se dizer excesso. A vingança é uma ação excessiva, um excesso de ação, através do qual o infante tentará compensar sua sossegada inação:

Mas eu me matarei mais cruelmente  
Do que te a ti mataram, se não vingo  
Com novas crueldades tua morte  
Par' isto me dá, Deus, somente vida.  
Abra eu com minhas mãos aqueles peitos,  
Arranque deles uns corações ferros,  
Que tal crueza ousaram; então acabe.

.....  
Tu, Senhora, estás lá nos Céus; eu fico,  
enquanto te vingar; logo lá voo<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Op. cit. p. 148.



A ação compensatória – a possibilidade de reabilitação com a qual não é contemplado Afonso – é a única maneira de cumprir os planos feitos antes do assassinato, uma forma de fazer com que tudo caminhe como imaginado. O plano original era coroar Inês? Então ela deve ser coroada:

Tu serás cá rainha, como foras.  
Teus filhos, só por teus, serão ifantes.  
Teu inocente corpo será posto  
Em estado real; o teu amor  
M'acompanhará sempre, té que deixe  
O meu corpo co teu, e lá vá est'alma  
Descansar com a tua pera sempre<sup>92</sup>.

A disposição de Pedro é também uma resposta ao argumento usado por Coelho para justificar a morte de Inês. Como vimos, o conselheiro diz a ela que uma morte imerecida era garantia de obtenção da glória celeste, incomparável com a glória terrena que a esperava na condição de futura rainha. Comprometendo-se a fazer de Inês rainha de Portugal depois de morta, o infante refuta a idéia de Coelho e assume a prevalência da glória terrena sobre a celeste: para gozar plenamente a segunda, seria preciso, antes de tudo, garantir a primeira. E, uma vez que os corpos um dia têm que se separar das almas, é bom que a cada um seja dado o que merece. Inês podia ter garantido o céu com sua morte, mas nesse céu só havia lugar para a alma; a Pedro caberia garantir para ela a terra que, afinal, como havia ensinado o secretário, era só o que ele tinha sob sua jurisdição.

A peça termina com o comprometimento de Pedro com a vingança. No último Ato somos apresentados a sua fúria, não antes. Lembremos que no Ato I ele pedia a Deus que não o deixasse revidar as afrontas dos inimigos. O que o detinha era o fato de que, naquele

---

<sup>92</sup> Op. cit. p. 149.

momento, ele ainda respeitava a figura do pai sob a imagem do inimigo. Mas o desfecho da história se encarregou de separar os dois papéis:

Eu te perseguirei, Rei meu imigo.  
.....  
(...) Ou tu me mata,  
Ou fuge da minh'ira, que já agora  
Te não conhecerá por pai. Imigo  
Me chamo teu, imigo teu me chama  
Não m'és pai, não sou filho, imigo sou<sup>93</sup>.

Tudo o que aconteceu de trágico ao longo da história – tal como a contou Ferreira – deveu-se ao excesso de zelo: Pedro não queria ser excessivamente desobediente, Afonso não queria ser injusto, os conselheiros não queriam ser pegos de surpresa pelos inimigos. Mas não é por tratar-se de zelo que o excesso é menos grave, porque o que cada zelo revela é o desejo de satisfazer uma vontade que não pode ser compartilhada. Como um brinquedo – ou uma arma –, na boca de cada um, muitas vezes foi pronunciada a palavra justiça. Depois de tudo, somos capazes de identificar, pelas atitudes desses homens, como se expressa a vontade, mas definitivamente nos escapa o sentido da justiça.

A obra de Ferreira serve de alerta a todos os que vêm na simples defesa da prática da justiça um modo de garantir o equilíbrio e a igualdade de direitos e deveres. Sua volta ao mote inesiano aponta para a dificuldade em se estabelecer uma lei que seja justa e não se baseie na vontade individual. Esta, para se fazer prevalecer, não titubeia em usar a lei, manipulando-a. Em Ferreira não é a legitimidade de uma ligação amorosa que interessa defender, é a dificuldade em se manter os limites dessa legitimidade, quando ela for alternativa a um modelo, seja ele cultural, seja ele político. Por outro lado, como indicam as

---

<sup>93</sup> Op. cit. p. 148.

atitudes dos conselheiros, nem tudo que é legal é legítimo. Por último, vem a necessidade de ação dos governantes – um dos interesses da coletividade portuguesa, conforme venho indicando. Afonso dá um péssimo exemplo quando se recusa a agir, transferindo a outros sua responsabilidade de rei. A pergunta que fica no ar com o fim da peça é: o prometido excesso de ação de Pedro poderá compensar, legitimamente, a inação de Afonso?

*Castro* propositadamente não oferece respostas. Mas em outra obra Ferreira abordará o mesmo problema de maneira mais direta, ou seja, dando alguma indicação de qual seja sua idéia de justiça. A obra é a Carta *A El-Rei D. Sebastião*, onde o autor chama a atenção do monarca para a necessidade de se colocar a prática da justiça acima de tudo. Como faz o secretário de Pedro, Ferreira alerta o rei para o perigo de se confundir a vontade pessoal com a lei. Só em Deus as duas coisas caminham juntas, para os humanos – mesmo para os que Deus escolhe para liderar o povo –, misturá-las equivale a errar. Mas, como o próprio Ferreira afirma

Cada um traz em si mesmo seu perigo  
Herdado desta natural fraqueza,  
Que tanto faz um homem de si amigo<sup>94</sup>.

O desafio é suplantar a natureza, colocando a razão acima da vontade. Enquanto isso não acontece, somos levados a fingir que não sabemos a diferença entre o bem e o mal, e que a Verdade – necessária para se implantar a justiça – é um conceito por demais vago para que possamos apreendê-lo:

Não tem cores, não dobras a fermosa  
Verdade. Que buscaís, ó gente cega?

---

<sup>94</sup> FERREIRA, António. Carta a El-Rei D. Sebastião. In: *Poemas Lusitanos*. Lisboa: Sá da Costa, 1940. p. 119.

Humilde e nua está, não tam custosa<sup>95</sup>.

E, se é tão nua, tão fácil de ser percebida a Verdade, fácil será escolher o caminho da justiça, que é sempre aquele em que se encontra a Verdade. Orientado pela verdade e pela justiça, o governante não corre o risco de errar:

Tanto val, tanto pode o santo intento,  
Que só por si honra, e louvor merece,  
.....  
E quando humanamente erro acontece,  
(Quem pode acertar sempre?) a culpa é leve;  
.....  
No livre peito, e coração Real  
Estê o bem comum sempre fundado,  
Não pode de tal fonte manar mal.  
Ama o povo o bom Rei, e é dele amado,  
.....  
Imigo de todo ânimo dobrado<sup>96</sup>.

Estes são os preceitos infalíveis para uma boa governança. Na teoria. Na prática, o candidato a bom governante tem que lidar com sua vontade irresistível de se igualar a Deus, que muitos de seus súditos – por questões de interesse privado –, cheios desse perigoso *ânimo dobrado*, esmeram-se em legitimar. Comparada com a *Carta a El-Rei D. Sebastião*, como pode ser entendida a *Castro*? Digamos que ela seja essa teoria posta em prática, em uma espécie de exercício, um teste. O resultado não poderia ser mais frustrante. Não que a teoria seja ruim, o problema, comum a todas as práticas, é que elas fogem ao controle. Depois, uma vez instaurado o desequilíbrio, torna-se difícil reequilibrar as forças. Por isso, é preciso tomar cuidado – o que serve também para Ferreira – para não se satisfazer com o

---

<sup>95</sup> Op. cit. p.119.

<sup>96</sup> Op. cit. p. 123.

*santo intento*. Gostando ou não de ditados, não custa lembrar, como parte do esforço de equilíbrio, que de boas intenções o inferno está cheio.

Desestabilizando as certezas sobre o sentido da história de Inês, Ferreira toca na questão da eficácia das ações cujo objetivo é salvaguardar a autonomia da coletividade, seja essa autonomia de caráter cultural, seja ela política. A maneira pela qual Ferreira dispõe de sua herança – clássica e histórica – indica a correlação entre a escolha do gênero trágico e o tratamento dado ao tema inesiano.

### I

No contexto do renascimento português, Camões pode ser considerado, com Ferreira, co-herdeiro dessa dupla herança. Cada um deles usará uma parte do patrimônio clássico para se apropriar do patrimônio histórico. Uma vez que a escolha de Camões recaiu no gênero épico, para melhor compreendermos a divisão da herança temos que voltar a Werner Jaeger e sua definição desse outro gênero, que estaria na origem e desenvolvimento da tragédia. Ocupando o centro do pensamento grego, a epopéia homérica teria na educação seu principal objetivo; daí ela desenvolver-se a partir dos mitos, caracteristicamente normativos:

O mito contém em si este significado normativo, mesmo quando não é empregado expressamente como modelo ou exemplo. Ele não é educativo pela comparação de um acontecimento da vida corrente com o acontecimento exemplar que lhe corresponde no mito, mas sim pela sua própria natureza. A tradição do passado celebra a glória, o conhecimento do que é magnífico e nobre, e não um acontecimento qualquer<sup>97</sup>.

Para Jaeger, a tragédia é herdeira integral da epopéia, tanto por fazer uso do mesmo material mítico que serve de base ao épico, quanto por conservar seu objetivo educativo. Mas, seguindo a trilha estabelecida neste capítulo para caracterizar a tragédia, não é difícil imaginar que, partindo da mesma matriz, ela configure uma estratégia educativa diferenciada em relação à epopéia. Trata-se de uma diferenciação que se baseia no modo de transmissão dos valores daquela sociedade e naquilo que, nesses valores, quer-se ressaltar.

---

<sup>97</sup> JAEGER, Werner. Op. cit. p. 67-68.

O mesmo objetivo orienta tragédia e epopéia: apresentar *o homem na sua luta contra o destino e em prol da consecução de um objetivo elevado*<sup>98</sup>. Mas, principalmente por uma diferença contextual, a epopéia desconhece as fraturas entre os valores e as práticas que será o tópico por excelência da tragédia. Enquanto a epopéia trabalha com uma relação direta entre valores e práticas, a tragédia põe em discussão a inalienabilidade dos valores diante das mudanças necessárias das práticas.

Homero não é naturalista nem moralista. Não se entrega às experiências caóticas da vida sem tomar posição perante elas (...). as forças morais são para ele tão reais como as forças físicas. (...) Para Homero, como para os Gregos em geral, as últimas fronteiras da ética não são convenções do mero dever, mas leis do ser<sup>99</sup>.

A diferença culmina na segurança com que a epopéia indica a garantia de sucesso para as ações humanas que observarem os limites impostos por um poder que está acima da humanidade. As *leis do ser* – através das quais se delinea a altivez do caráter – são uma realidade incontornável, cuja desobediência pode trazer conseqüências irreversíveis. Mas, uma vez observadas essas leis, o homem garante para si um tratamento justo por parte dos deuses. Basta pensarmos no Ulisses da *Odisséia*. A preocupação de Atena é a de assegurar para ele a volta ao lar por uma questão de merecimento. É esse seu principal argumento para convencer Zeus a ajudar o herói, pois, considerando-se seu caráter comprovadamente elevado, não há por que impor a ele um castigo desmesurado:

Zeus pai, e vós, bem-aventurados deuses sempiternos! Que, de ora em diante, nenhum rei portador de cetro seja benévolo e bondoso, que seu espírito ignore a justiça, se mostre sempre cruel e pratique ações criminosas, visto que ninguém se recorda do divino Ulisses, entre os povos sobre os quais reinava com brandura de pai. Em paga, vive encerrado numa ilha, sofrendo violentas tribulações, (...) impossibilitado de retornar à terra pátria (...)<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> Op. cit. p. 70

<sup>99</sup> Op. cit. p. 78.

<sup>100</sup> HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Abril, 1978. p. 51.

Dessa segurança não compartilha a tragédia. Utilizando-se dos mesmos mitos presentes na epopéia, ela privilegiará abordagens que sublinhem a dificuldade de o homem compreender os mecanismos de funcionamento das *leis do ser* e, com isso, efetivamente colocá-las em prática. Acompanhando a mudança de foco, podemos pensar em um personagem como Orestes, protagonista de uma história que, ao longo da *Odisséia*, é apontada como modelo de conduta para Telêmaco. No contexto épico, sua vingança é indiscutivelmente legítima, já que se trata da reação a uma infração da *lei* por parte de Egisto, o usurpador do trono. Não é tão tranqüila a assunção dessa legitimidade nas tragédias em que se desenvolve o mesmo tema, fazendo-se necessário um longo processo de reflexão para que se compreenda e legitime – com cautela – a validade da ação de Orestes.

De acordo com o que é ressaltado na *Odisséia*, a qualidade necessária para que Orestes procedesse a sua vingança era a coragem – exigência que indica a medida da dificuldade imposta pela ação a ser praticada. Donde se conclui que, entre tantas lições importantes, a coragem humana tem um lugar de destaque na epopéia. Coragem de viver sempre no limite da *lei*, arriscando-se a ser mal-interpretado pelos deuses e perdendo, por causa disso, o direito ao tratamento justo – ou, o que é pior, perdendo o direito de ser elevado à condição de herói. O que faz da coragem uma lição tão difícil de ser aprendida é o fato de ser através dela que a tensão – que vimos acompanhar a tragédia – se inscreve na epopéia: devido ao risco, sempre presente, de se ultrapassarem os limites impostos aos humanos, a coragem pode cegar, fazendo com que o candidato a herói incorra no exagero da presunção:



Há uma profunda necessidade espiritual no fato de serem precisamente os Gregos, para quem a ação heróica do homem se situa no mais alto lugar, a sentir como algo de demoníaco o trágico perigo da cegueira e a considerá-la como a eterna oposição à ação e à aventura, enquanto a resignada sabedoria asiática tratava de evitar esse perigo pela inação e pela renúncia<sup>101</sup>.

O preço do heroísmo é caro e, portanto, não são todos os que têm condição de pagá-lo, o que não impede que essa glória seja almejada continuamente e figure como um objetivo que, mesmo considerando-se as dificuldades, deve ser perseguido a qualquer custo. Delineia-se, assim, a principal diferença entre o épico e o trágico, no que diz respeito a seu papel formativo: os custos do heroísmo, deixados de lado pela epopéia, serão computados escrupulosamente pela tragédia. Na divisão de papéis, à primeira cabe estabelecer o ideal a ser alcançado, enquanto a segunda se encarrega de manter viva a reflexão em torno da dificuldade de se atingir o ideal, bem como de se definir a conduta correta. Seja essa correção ditada por leis divinas, seja ela fruto de normas humanas.

## II

O caráter educativo dos gêneros épico e trágico não fica de fora das obras de Ferreira e Camões. O contexto político em que viveram os dois autores tem sua parcela de responsabilidade na atribuição desse caráter educativo, o que faz com que a explicação para a escolha dos gêneros não se restrinja a um modelo literário em voga. No período em que se supõe que a *Castro* tenha sido escrita<sup>102</sup>, a ameaça de perda da autonomia – que pode ser

---

<sup>101</sup> JAEGER, Werner. Op. cit. p. 76.

<sup>102</sup> Para a hipótese de leitura que se segue, baseio-me na datação proposta por Jorge de Sena, que, como ficou dito no começo deste capítulo, indica o início da década de 50 do século XVI como período provável para a composição da peça. Acrescente-se a essa uma outra proposta do mesmo Sena, que aponta uma tendência para a obra didático-encomiástica de Ferreira ter sido produzida posteriormente a sua obra lírica e à dramática. Ver SENA, Jorge de. Op. cit. p. 421.

caracterizada como a fantasmagoria cultural portuguesa por excelência – ganhou corpo, fazendo-se presente através da indefinição na garantia de um herdeiro que precedeu o nascimento de D. Sebastião. Exemplar da preocupação que tomou conta do reino é o início da carta há pouco citada, em que o nascimento de D. Sebastião é mencionado como *milagroso*, um termo que resume o sentimento generalizado de alívio que tomou conta do reino.

O *milagre* teve o poder de controlar a fantasmagoria, ao mesmo tempo que fomentou a reflexão sobre o exercício do poder. Depois de tanta expectativa, criou-se um espaço de relativa tranqüilidade para que se pensasse o governo nos termos complexos do jogo de forças que se vê na *Castro*. Definido o herdeiro do trono, não havia por que alarmar-se, uma vez que o reino vivia um tempo de equilíbrio estrutural e financeiro. Em termos da recepção da peça, um tal contexto poderia determinar a identificação da escolha temática – baseada num episódio da história nacional – apenas com um pano de fundo, ao invés de ela ser compreendida como um esforço de estabelecimento de um paradigma para os governantes<sup>103</sup>. Seguindo-se essa hipótese, não é difícil imaginar que o traço educativo da tragédia podia comprometer-se com essa confusão na recepção da obra.

O fato é que o contexto político foi-se modificando a ponto de, em 1568, data de composição do soneto comemorativo à maioridade de D. Sebastião, a necessidade de ação começar a impor-se à reflexão, que, diante das demonstrações de insegurança do rei, poderia corresponder a um excesso de sossego perigoso para a segurança do reino. Como vimos, também na Carta *A El-Rei* a reflexão em torno do jogo de forças é abandonada em

---

<sup>103</sup> Contribui para essa hipótese sobre a recepção da *Castro* uma obra como o soneto XCIV, de Diogo Bernardes, cujo tema é a peça de Ferreira. De caráter laudatório, nele não há qualquer referência a um possível conteúdo formativo na *Castro*, resumindo-se o louvor de Bernardes à imortalização de Inês feita por Ferreira. A propósito desse soneto, para fins de se pensar na presença do episódio no imaginário do período, é

benefício de um objetivo mais determinado: lembrar o rei da necessidade de um governo inclusivo, e não de uma separação dos interesses, que, depois, será um dos motivos apontados para as decisões equivocadas de D. Sebastião, que culminaram na tragédia de Alcácer Quibir.

Quando escreve *Os Lusíadas*, Camões parece compartilhar da idéia de que a indicação da conduta ideal – como a que vemos na Carta e no Soneto de Ferreira – tornara-se uma estratégia insuficiente para mobilizar o rei. Era preciso ser mais contundente. Naquele tempo, o descaminho de D. Sebastião começava a dar novo fôlego à fantasmagoria, o que tornava muito arriscada a escolha por um gênero educativo que não enfatizasse a ação como parte integrante dos objetivos do bom governante. Foi, então, a necessidade de se fortalecer a “educação” do rei o que levou Camões a escrever seu épico? Não é essa relação direta o que está sendo sugerido aqui. O que se quer ressaltar é a coincidência da percepção da existência de um problema na administração do reino com a produção de uma obra literária em um gênero que, na origem, tem um objetivo formativo.

Também não é o caso de se perseguir o grau de premeditação que orientou a escolha camoniana – que poderia levar a uma infrutífera discussão sobre a possível consciência da complementaridade de sua obra em relação à tragédia de Ferreira – mas sim de apontar que, em uma mirada retrospectiva, essa complementaridade aparece, podendo servir para que se aprofunde a discussão sobre o envolvimento da literatura em uma reflexão ampla em torno da auto-imagem cultural portuguesa. A complementaridade entre os gêneros indica uma complementaridade na concepção de governante, que nos leva de volta ao início deste trabalho, ao ponto em que a auto-imagem coletiva foi posta em termos de uma preocupação

---

igualmente interessante notar o modo como Bernardes denuncia o completo ostracismo de Inês, que coube a Ferreira resgatar. Ver: BERNARDES, Diogo. *Obras Completas*. Volume I. Lisboa: Sá da Costa, s/d. p. 71.

com a garantia de autonomia de Portugal, baseada, principalmente, na necessidade de ação dos reis, demonstrativa da independência dos interesses nacionais em relação aos interesses externos.

Identificando-se o problema, e, uma vez que a solução é vislumbrada através da ênfase na ação dos governantes, nada melhor do que buscar o modelo para a elaboração da obra em um gênero tão marcado por essa característica. Nada poderia ser mais eficaz do que uma obra que encarnasse o paradigma da ação. Não de uma ação qualquer, mas da ação vitoriosa, aquela que leva à glória. Melhor do que isso, só se o paradigma fosse um demonstrativo da eficácia. Para tanto, necessário seria transpor para o contexto da história nacional a glória que, no modelo, havia cabido aos heróis míticos. O resultado prometia ser a união do melhor dos dois mundos: o ideal da epopéia clássica sendo comprovado pela história portuguesa.

O deslocamento das ações heróicas do campo do mito para o da história influenciaria o aspecto educativo da epopéia, impulsionando-o, na medida em que as ações paradigmáticas praticadas no passado histórico constituíam uma prova material da superação das contingências humanas baseada no esforço. Assim se completava o processo de adequação do gênero: o material a ser utilizado para o aprendizado do rei era o resultado de uma série de ações eficazes que culminaram na glória das descobertas:

(...) o pequeno povo sai do seu anonimato peninsular e da sua luta fronteiriça, da sua pobreza de agricultor rotineiro para a vida airada da aventura cosmopolita, da conquista e da riqueza – tudo à custa de esforços sobre-humanos de energia, verdadeiramente desproporcionados com a escassez de gente e de dinheiro<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> FIGUEIREDO, Fidelino de. O paradoxo português. In: *A épica portuguesa no século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. p. 453.

Estruturado, como não poderia deixar de ser, na *maravilhosa* experiência épica que foram as descobertas, *Os Lusíadas* guarda um outro diferencial – além do deslocamento em direção à história – em relação a seu modelo clássico. Mesmo promovendo a glorificação dos heróis nacionais, o poema, ancorado no presente como está, não deixa de marcar a distância que separa a glória passada do presente obscuro em que vivem rei e reino, que, por sua vez, deriva do que Fidelino de Figueiredo chamou de doença:

Todas as forças do pequeno povo se polarizam nesse sentido, a viagem marítima e a guerra ultramarina. E esse pequeno grupo humano (...) adocece de uma psicose heróica: ufania e sobrançeria; convencimento de superioridades e até de preferente dilecção na corte do Céu (...); e por fim a presunção de haver ultrapassado os valores heróicos da Antigüidade, repostos em altíssima cotação pelos poemas homéricos e virgiliano, e pela historiografia grega e romana<sup>105</sup>.

Ao incluir o momento presente na estrutura narrativa de seu épico, Camões dá a seu leitor a contrapartida do heroísmo, fornecendo-lhe uma demonstração da falência que, na epopéia clássica, era mantida no horizonte do provável. Os personagens do épico português podem ser contados entre os que, vivendo no limite da *lei*, acabam por ultrapassá-lo. A psicose heróica transforma-os em um claro exemplo da cegueira que tanto atormentava os gregos. São personagens para quem o gosto do heroísmo foi mudado

No gosto da cobiça e na rudeza  
Dhua austera, apagada e vil tristeza<sup>106</sup>.

Desse modo o épico é temperado, com a euforia sendo seguida de perto pela disforia característica da tragédia de Ferreira. De qualquer modo, o objetivo último de Camões não é aceitar a derrota. É a própria epopéia que indica a possibilidade de redenção, pois que

---

<sup>105</sup> Op. cit. p. 453.

<sup>106</sup> CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, s/d. p. 335.

também Aquiles andou cego e, entretanto, através do gesto de coragem reconquistou seu título de herói. Esse é o desejo de Camões: reverter a situação, fazendo o rei trilhar o bom caminho, pelo qual o presente conhecerá a continuidade da glória passada, conquistada com coragem, persistência e astúcia. Atributos que fazem com que o impulso à ação que pretende ser o poema não possa ser confundido com um gesto desesperado e incosequente. É parte da educação do rei fazê-lo separar o heroísmo fantasioso – fácil de ser obtido na imaginação mas inútil na vida prática – do heroísmo verdadeiro, resultado da experiência real do perigo:

De Formião, filósofo elegante,  
Vereis como Annibal escarnecia,  
Quando das artes bélicas, diante  
Dele, com larga voz tratava e lia.  
A disciplina militar prestante  
Não se aprende, Senhor, na fantasia,  
Sonhando, imaginando ou estudando,  
Senão vendo, tratando e pelejando<sup>107</sup>.

A preocupação de Camões com a defesa não apenas da ação, mas da ação eficaz, pode indicar sua compreensão de que aquilo que é tematizado por Ferreira como problema não pode permanecer assim sem arriscar o futuro do reino. Cedo ou tarde o problema deve conhecer uma solução. A tensão precisa ser dissolvida. Assim sendo, entre duas ações problemáticas, é preciso escolher a que tenha chances de, revelando-se um erro, ser revertida. Pode-se dizer que seja esse o raciocínio por trás da escolha do episódio inesiano para figurar no rol dos exemplos de heroísmo de *Os Lusíadas*.

---

<sup>107</sup> Op. cit. p. 337.

### III

A indefinição que marca a data de escrita da *Castro* e a extensão de sua possível circulação em manuscrito – antes da primeira publicação, em 1587 – poderiam ser empecilhos para que levássemos adiante uma comparação entre essa obra de Ferreira e o épico camoniano, publicado em 1572. Entretanto, estabeleceu-se uma verdadeira tradição de estudos cujo objetivo é determinar a influência da leitura da *Castro* no desenvolvimento do episódio inesiano de *Os Lusíadas*<sup>108</sup>. Sem nos determos no problema da influência, é possível dizer que haja no épico um bom número de aspectos que sugerem o aproveitamento, no texto camoniano, da obra de Ferreira. Há, por exemplo, a série de elementos usados por ambos os autores na caracterização de Inês como alguém que se deixou enganar pela aparente tranqüilidade da vida. Na *Castro*, quando a distância ameaçava turvar essa tranqüilidade, afastada de Pedro Inês mergulhava nos sonhos que mantinham o infante sempre por perto. Comparem-se os seguintes trechos, a começar com a fala da Inês de Ferreira:

Soía ser que, quando só ficava  
Como agora me vejo, em meu Senhor  
Eram todos os meus sonhos tão alegres,  
Que desejava a noite, pera nela  
Me lograr dos enganos que com ele  
Se me representavam: ali o via,  
Ali cria que o tinha e que falava  
Comigo e eu com ele

.....  
Aqueles meus enganos me sustinham  
Das noites pera os dias. E esta noite  
Perdia estes enganos com a vida<sup>109</sup>.

<sup>108</sup> Jorge de Sena vê na obra de José Maria Rodrigues sobre as fontes de *Os Lusíadas* indicações mais do que suficientes para que se aceite a *Castro* como uma das referências para o desenvolvimento do episódio inesiano. Ver: SENA, Jorge de. Op. cit. p. 599-603.

<sup>109</sup> FERREIRA, António. Op. cit. p. 113.

O engano que é a vida de Inês descrita na *Castro* quase resume o mote do episódio camoniano, que, uma vez pinçado pelas antologias, para muita gente começa assim:

Estavas, linda Inês, posta em sossego,  
Da vida colhendo doce fruto,  
Naquele engano de alma ledó e cego,  
Que a fortuna não deixa durar muito,  
Nos saudosos campos do Mondego,  
.....  
Do teu príncipe ali te respondiam  
As lembranças que na alma lhe moravam,  
Que sempre ante seus olhos te traziam,  
Quando dos teus fermosos se apartavam;  
De noite, em doces sonhos que mentiam,  
De dia, em pensamentos que voavam;  
E quanto, enfim, cuidava e quanto via  
Eram tudo memórias de alegria<sup>110</sup>.

Se os versos acima fazem parecer que Camões está a glosar Ferreira, não podemos deixar de levar em conta uma diferença muito significativa entre os dois trechos: aqui, os sonhos referidos não são de Inês, mas de Pedro. A diferença sugere que, ao usar praticamente as mesmas imagens de Ferreira para caracterizar os sentimentos nutridos por Pedro quando estava longe de Inês, Camões lança mão de uma estratégia bastante engenhosa para indicar a reciprocidade do amor dos protagonistas. A estratégia revela-se um caso de intertextualidade a partir da qual se pode construir novos sentidos para um mesmo tema ou mesmo reforçar sentidos já estabelecidos. Além disso, ainda no contexto do *engano* é possível indicar uma outra diferença: a tragédia de Ferreira se abre com o flagrante desassossego de Inês, e, da maneira como a protagonista rememora sua vida, torna-se difícil para o leitor imaginá-la em uma outra condição, que não a do desassossego.

---

<sup>110</sup> CAMÕES, Luís de. Op. cit. p. 141.



Não é com essa impressão que Camões nos faz penetrar nos paços de Inês. Para marcar a mudança entre passado e presente, o poeta usa o termo *sossego*. Podia ser enganoso esse sossego, mas nem por isso deixava de ser vivenciado. Esta “divergência” em relação ao texto de Ferreira contribui, em *Os Lusíadas*, para intensificar a perda irreversível que se está anunciando. Creio que exemplos como estes dão a dimensão da proximidade entre a *Castro* e *Os Lusíadas*, sem que se precise enveredar pelo problemático campo das influências. Partindo-se das considerações sobre a complementaridade dos gêneros, é possível estabelecer um diálogo mais fértil entre as duas obras.

O exercício que proponho agora é o de imaginarmos Camões a seguir o raciocínio utilizado na análise da *Castro*. Através desse raciocínio é possível dizer que, pelo desenrolar da história, a Pedro coube o direito de redenção, a ele foi dada a chance de reverter uma situação irremediável. Tornado rei, Pedro definiu seu ideal de ação pela punição dos assassinos e pela oficialização de seu relacionamento com Inês – com a construção dos túmulos. Graças a essa ação ganhou respeitabilidade como rei e garantiu a autonomia de Portugal – através da descendência de Inês, como fez questão de indicar Garcia de Resende em suas *Trovas*. Estas são as bases para o aproveitamento do episódio inesiano em *Os Lusíadas*. Se, como diz Ferreira na *Castro*, é arriscado fazer escolhas, pois que nem sempre podemos calcular seus desdobramentos, pior ainda – parece ponderar Camões – é não fazê-las, correndo o risco de beneficiar os interesses alheios com nossa resistência a tomar decisões. Nesse contexto, Pedro avulta como grande nome e seu reinado transforma-se em paradigma que ofusca os governos de Afonso e Fernando.

Sem deixar de lado o ideal de elevação da humanidade pelo heroísmo, que é a marca do épico, o Pedro camoniano encarna o heroísmo possível em um contexto marcado pelas incertezas que é esse em que se precisa definir com precisão o que são a lei e a justiça.

Paradoxal essa convivência entre o ideal e o possível? Cínica? Não creio. Para encontrar um caminho a partir da encruzilhada criada por Ferreira, Camões deve encarar os dois conceitos, fazendo sua opção. Por isso ele se volta primeiro para o pai, Afonso, passa pelo filho e chega até o neto, levando consigo a balança que o ajudará a pesar os erros e acertos. Para já é necessário atentar no caminho percorrido, se quisermos compreender a opção camoniana pela justiça de Pedro. Basta lembrarmos do argumento usado pelos conselheiros da *Castro* para legitimar a morte de Inês. Em primeiro lugar, vem o aspecto mais geral – o perigo que corre o reino – no processo de indução de Afonso, em seguida vem o problema específico que é a definição dos herdeiros no processo sucessório. Coelho quer garantir que apenas Fernando, o filho legítimo, seja considerado apto para assumir o trono:

Senhor, por teu Estado te pedimos;  
Polo amor do teu povo, com que t'ama,  
.....  
(...) e por aquele seu  
Fernando, único herdeiro, cuja vida  
Te está pedindo justamente a morte  
Desta mulher; enfim, por honra tua (...) <sup>111</sup>.

A caracterização de Fernando em *Os Lusíadas* pode ser tomada como uma demonstração do erro em que consistiu este conselho de Coelho. O fato de ele ser o filho legítimo não era garantia de competência administrativa. Não era garantia sequer de que, como filho, Fernando herdasse as qualidades do pai. As duas estrofes dedicadas ao reinado de D. Pedro fecham-se com a glorificação do vingador de Inês:

Este castigador foi rigoroso  
De latrocínios, mortes e adultérios;  
Fazer nos maus cruezas, fero e iroso,  
Eram os seus mais certos refrigérios.

---

<sup>111</sup> FERREIRA, António. *Castro*. p. 136.

As cidades guardando, justo,so,  
De todos os soberbos vitupérios,  
Mais ladrões, castigando, à morte deu,  
Que o vagabundo Alcides ou Teseu<sup>112</sup>.

A heroicidade de Pedro – que o leva a suplantar os heróis míticos – é medida por sua incansável disposição para a justiça. Por esta estrofe é possível perceber que o texto de Camões não compartilha da “indefinição” cultivada na *Castro*, no que diz respeito a precisar quais são as ações justas. Aqui tudo está claro: agir com justiça equivale a castigar os maus e guardar as cidades. Quem são os maus? Os que roubam, matam e cometem adultério. O texto não permite que se pense que possa haver atenuantes para esses criminosos, não oferece um ponto de vista alternativo sobre eles. É um mundo bem definido este, que não deixa espaço para titubeios. E Pedro cumpre exemplarmente seu papel neste mundo, sendo, graças a isso, comparado aos heróis. Mas esse é o fim da história do rei. Se quisermos saber como ele conquistou a posição de herói temos que voltar ao começo de seu reinado. Toda a disposição para a prática da justiça D. Pedro a encontrou no momento em que decidiu vingar-se:

Não correu muito tempo que a vingança  
Não visse Pedro das mortais feridas,  
Que, em tomando do Reino a governança,  
A tomou dos fugidos homicidas<sup>113</sup>.

É interessante notar como Camões condiciona a vingança à subida de Pedro ao poder, como se, qualquer gesto nesse sentido, feito anteriormente à coroação, não pudesse ser legítimo. Não é feita qualquer referência às desordens praticadas pelo infante, na

---

<sup>112</sup> CAMÕES, Luís de. Op. cit. p. 145.

<sup>113</sup> CAMÕES, Luís de. Op. cit. p. 145.

tentativa de pressionar Afonso a lhe dar o poder. Da maneira como o poema coloca, tem-se a impressão de que Pedro apenas obedece, como se durante esse tempo ele esperasse, organizando-se, para cumprir adequadamente seus objetivos. Essa é uma atitude que remete à referida *disciplina*, exigida dos bons governantes, como lembra Camões para o rei no final da obra. Fazendo um contraponto entre essa imagem de Pedro e a de D. Sebastião, ela pode servir de indicativo da necessidade de cálculo para o sucesso de nossas empreitadas.

D. Pedro foi herói, isto agora é evidente, mas não deixou de lado sua humanidade. Foi essa humanidade a responsável pelo acerto que fez com o sobrinho castelhano para a recuperação dos assassinos. Contra o que havia prometido a seu pai, Pedro, através de um escambo com o Cruel, põe as mãos nos algos de Inês, atitude desaprovada no poema:

Que ambos, inimigos das humanas vidas,  
O concerto fizeram, duro e injusto,  
Que com Lépidio e António fez Augusto<sup>114</sup>.

Esta estrofe, assim como a anterior, arremata-se com uma comparação. Cada uma delas dá conta de um dos “corpos” deste rei, que não podem ser suprimidos para que o objetivo da compreensão da justiça seja atingido. O primeiro passo nessa direção deve ser este: assumir que o rei **não é deus**. Ele erra – e, para exemplificar isso, nada melhor do que a lembrança de uma figura emblemática como a de Augusto. Ao mesmo tempo, a conduta do rei deve ser exemplar, no que diz respeito a **aspirar** a uma condição ideal. No momento em que a intenção coincidir com o gesto ele estará cumprindo seu papel. É o que acontece com Pedro na estrofe que sintetiza seu reinado. Para ser herói ele precisou agir como um, esforçando-se.

---

<sup>114</sup> CAMÕES, Luís de. Op. cit. p. 145.

Vê-se que não seria fácil para Fernando equiparar-se a seu pai. Muito esforço seria necessário. Resta saber se ele achou que valeria a pena:

Do justo e duro Pedro nasce o brando  
(Vede da natureza o desconcerto!),  
Remisso e sem cuidado algum, Fernando,  
Que todo o reino pôs em muito aperto;  
Que, vindo o castelhano devastando  
As terras sem defesa, esteve perto  
De destruir-se o Reino totalmente  
Que um fraco Rei faz fraca a forte gente<sup>115</sup>.

Infelizmente, por uma questão de natureza, Fernando não pôde igualar-se a Pedro. De fato, ele parece ter-se aplicado em ser exatamente o inverso de seu pai. Ao contrário dele, não se preocupou com a justiça, não sendo, portanto, severo. Tanta falta de qualidades culminou no perigo em que esse rei lançou o reino. Um perigo real, se o compararmos com o que o poema diz sobre aquele perigo com que os conselheiros pressionavam Afonso:

Mas o povo, com falsas e ferozes  
Razões, à morte crua o persuade<sup>116</sup>.

Grande diferença há entre um e outro perigo. Aquele que resultou na morte de Inês não era real, era, como ficou sugerido na *Castro*, apenas um falso argumento servindo às vontades dos conselheiros. Todos os defeitos de Fernando seriam suportáveis se ele não ocupasse um lugar tão importante. O último verso da estrofe ressalta essa relação estreita entre o rei e seu povo e, mais uma vez, serve de exemplo na aprendizagem de D. Sebastião. O que pode esperar de seu futuro um povo que tem um rei tão imprestável? Retomando o que disse há pouco, tal como é apresentado Fernando é a prova do erro em que incorreram

<sup>115</sup> CAMÕES, Luís de. Op. cit. p. 145.

<sup>116</sup> CAMÕES, Luís de. Op. cit. p. 142.

os conselheiros, aparentemente tão preocupados com a autonomia do reino. Prova também de que legalidade nem sempre é sinônimo de legitimidade, visto que de rei Fernando só conservava o nome.

Afonso foi um caso diverso de fraqueza. Talvez mais espantoso do que o de Fernando, por não se tratar de um problema congênito. De acordo com a narrativa do poema, começou por demonstrar sua grandeza quando aceitou combater ao lado dos castelhanos contra os mouros, apesar da inimizade com Castela. Ao contrário de Fernando, a imagem de Afonso é a do líder que não deixa esmorecer seu exército:

Entre todos no meio se sublima,  
Das insígnias Reais acompanhado,  
O valeroso Afonso, que por cima  
De todos leva o colo alevantado,  
E somente co gesto esforça e anima  
A qualquer coração amedrontado<sup>117</sup>.

Originalmente, então, Afonso merecia o cargo que ocupava. Mas, como se diz, um dia não são dias, e a vitória na batalha do Salado – seu quinhão de glória – não podia substituir os momentos inglórios. Deriva daí o outro problema de Afonso: sua trajetória como governante é descendente em relação a de Pedro. Definindo-as está a questão de Inês de Castro. O tratamento dado por cada um dos dois reis a esse problema revelou-se determinante para a construção de sua imagem para a posteridade. O erro de Afonso foi essencialmente grave por se tratar esse rei de um herói. Um herói perfeito, que reunia todas aquelas qualidades apontadas por Camões a D. Sebastião. Ao mesmo tempo, sua falha propiciou a Pedro a chance de tornar-se herói, o que de fato acabou por acontecer.

---

<sup>117</sup> CAMÕES, Luís de. Op. cit. p. 138.

A estrofe que antecede o início da narrativa do *caso triste, e dino de memória* prenuncia o erro de Afonso. No paralelo que traça entre a vitória do Salado e grandes vitórias da antigüidade, o Gama refere-se à destruição de Jerusalém por Tito nos seguintes termos:

Quando a santa cidade desfizeste  
Do povo pertinaz no antigo rito,  
Permissão e vingança foi celeste,  
E não força de braço, ó nobre Tito<sup>118</sup>.

Talvez a estrada de Afonso tenha começado a ficar pedregosa quando ele descuidou da premissa lembrada pelo Gama. Todas as conquistas – por mais sobre-humanas que aparentem ser – são concessões de uma força superior, que está acima da vontade humana. Todas as mortes provocadas pelas guerras são legitimadas pelas vitórias, uma vez que essas vitórias são a marca da vontade divina. Por esta lembrança do Gama repõe-se, neste épico moderno, a necessidade de se observarem os limites para evitar a cegueira fatal que acompanha a ânsia de heroísmo. A voz que o narrador dirige a um herói da antigüidade é na verdade um artifício cuja função é sugerir que a vontade divina não se manifestaria para legitimar a morte de Inês. E não é difícil entrever, na estrofe seguinte, o excesso de confiança de Afonso depois da grandiosa vitória no Salado:

Passada esta tão próspera vitória,  
Tornado Afonso à lusitana Terra,  
A se lograr da paz com tanta glória  
Quanta soube ganhar na dura guerra, (...) <sup>119</sup>.

---

<sup>118</sup> CAMÕES, Luís de. Op. cit. p. 140.

<sup>119</sup> CAMÕES, Luís de. Op. cit. p. 140.

Os versos acima nos fazem imaginar Afonso, depois da *próspera vitória*, a gozar sua glória, posto em sossego, fiando-se em que, depois de enfrentar – e vencer – o poder do inimigo Mouro, *grande e horrendo*, não haveria perigos que não pudesse superar. De fato, o rei provou sua destreza em um assunto de interesse coletivo – a defesa das fronteiras da cristandade – mas o tal *caso triste, e dino de memória* serviria para testar a glória do rei em um outro campo, um campo que, desde sua apresentação, indica estar o assunto fora da jurisdição real. Assim se completa a estrofe que se inicia com a atribuição da glória ao monarca:

(...) O caso triste, e dino da memória  
Que do sepulcro os homens desenterra  
Aconteceu da mísera e mesquinha  
Que depois de ser morta foi Rainha<sup>120</sup>.

Não podia ser mais aterradora a apresentação. Que força é essa, suficiente para desenterrar mortos, para elevar uma defunta à condição de Rainha? Que compreensão teria o rei de um mundo que em tudo recende a sobrenatural? Não, não é sobrenatural esse mundo. A força capaz de inverter a ordem natural das coisas é aquela que tanto desprezo recebeu na *Castro*. O “desprezível” e desprezado amor de Pedro foi o que impulsionou a

---

<sup>120</sup> CAMÕES, Luís de. Op. cit. p. 140. A respeito do *mísera e mesquinha*, epíteto de Inês de Castro – aparentemente inapropriado para um contexto de glorificação –, vale a pena lembrar as observações de Sena, a partir do que diz Faria e Sousa: “recorda que a ninguém menos que Vênus já Bion de Smirna havia chamado o mesmo (...): *surge mísera, e plange*. E que Sannazaro tinha descrito, como *infeliz e mísera*, a Virgem Maria ao ver seu filho morto (...)” A sobreposição de personagens através do epíteto leva Sena a concluir que o resultado “coloca Inês de Castro no alto plano mítico em que a lenda a pretendia – elevando esse plano a parte integrante de uma estruturação épica do mundo.” Op. cit. (p. 596-597). Vale lembrar aqui que o artifício da sobreposição já havia sido utilizado por Henrique da Mota em sua *Visão* – como ficou dito no capítulo II. O que nos leva à conclusão de que – diferentemente do que pensa Jorge de Sena –, também para Camões tratava-se, nesse processo de mitificação de Inês, de compor uma imagem de amor alternativa ao que exigiam os padrões do cristianismo. Afinal, não devemos esquecer que, por mais que Vênus tenha inspirado a criação do culto mariano, a deusa tinha facetas que não foram aproveitadas na definição do perfil da Virgem Maria.



reversão da tragédia, ocasionada pela “bisbilhotice” de Afonso, por seu envolvimento em um assunto que não lhe dizia respeito.

É, então, marcado pelo sobrenatural que o amor entra em cena neste épico:

Tu, só tu puro amor, com força crua,  
Que os corações humanos tanto obriga,  
Deste causa à molesta morte sua,  
Como se fora pérfida inimiga<sup>121</sup>.

A princípio, Afonso parece estar livre da culpa pelo desfecho da história. Mas não demora o rei é lançado na confusão criada por um ambiente dividido entre a voz do povo e a vontade de Pedro:

(...) Vendo estas namoradas estranhezas,  
O velho pai, sesudo, que respeita  
O murmurar do povo e a fantasia  
Do filho, que casar-se não queria,

Tirar Inês ao mundo determina,  
Por lhe tirar o filho que tem preso,  
Crendo co sangue só da morte indina  
Matar do firme amor o fogo aceso<sup>122</sup>.

Comparando-se esta seqüência com os momentos equivalentes nas outras versões, percebe-se uma diferença significativa no texto camoniano. Em Resende, Mota e Ferreira o envolvimento de Afonso no caso era mediado pela intervenção dos conselheiros, ou seja, não era por uma determinação própria que o rei decidia matar Inês, mas depois de uma longa manobra dos conselheiros para convencê-lo. O poema de Camões modifica essa seqüência estrutural, fazendo com que o rei, ao se inteirar do assunto, sintasse compelido a agir. Disposição que pode ser atribuída ao excesso de confiança adquirido com a vitória na

<sup>121</sup> CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. p. 140.

<sup>122</sup> CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. p. 141.

guerra. O problema é que esta não é uma guerra, apesar de o rei comportar-se como o estrategista que precisa atacar o inimigo antes que ele o faça. Primeiro Afonso observa, considera o terreno, quando se descobre entre dois fogos: de um lado o povo, do outro o filho. Em nenhum deles o rei reconhece o inimigo. Finalmente ele descobre Inês. Ela é a inimiga, é ela que mantém seu filho como refém.

O tratamento dado por Camões a esse lance da história acrescenta ao perfil do rei – que vinha sendo composto ao longo das outras versões – um traço de premeditação que impede o leitor de reconhecê-lo como o joguete da *Castro*. Assim caracterizado, o personagem tem outra utilidade, que não é difícil identificar: figurar como exemplo da tão temida cegueira. Também não é difícil identificar o excesso por trás de sua decisão, uma vez que parecem incapazes de acender uma fogueira esses dois fogos entre os quais ele se descobre. A voz do povo é só murmúrios – quase inaudíveis, não é possível saber o que dizem. Quanto a Pedro, sua atitude é compreendida pelo pai como um capricho, o que torna a opção pela morte de Inês o capricho do pai, nessa guerra privada e sem glória. Ao contrário do que acontece com a ameaça moura, o amor do filho – descrito em duas estrofes – não se apresenta como um problema coletivo. Mas, para lutar contra esse amor, é como se saísse em defesa de seu povo que o rei se comporta, ao mesmo tempo em que o encara como uma afronta pessoal. E, quando diante de Inês, Afonso finalmente se der conta de que o que projetava ser um novo ato de heroísmo é na verdade um crime, ele já terá incorrido no exagero, não podendo por isso voltar atrás.

Traziam-na os horríficos algozes  
Ante o Rei, já movido a piedade;

.....  
Ela, com tristes e piedosas vozes,  
Saídas só da mágoa e da saudade,

.....  
Pera o céu cristalino alevantando,

Com lágrimas, os olhos piedosos

.....  
Pera o avô cruel assi dizia (...) <sup>123</sup>.

Já na qualidade de avô, terá que dividir com o filho o epíteto de *cruel* com que o coroa o Gama.

Como se vê, Camões não envereda por ponderações. Afastando-se de Ferreira, a ele não interessa a dialética das ações humanas, interessam as conseqüências nefastas provocadas pelas atitudes impróprias. Seguindo seu raciocínio, ele vai adiante, pois não é suficiente deixar indicada por alto a inadequação da reação do rei, é preciso explicitá-la:

E se, vencendo a Maura resistência,  
A morte sabes dar com fogo e ferro,  
Sabe também dar vida, com clemência,  
A quem pera perdê-la não fez erro <sup>124</sup>.

O pedido de clemência de Inês inclui a questão da impropriedade, pois, como diz a nora, a ferocidade do rei só cabe em tempo de guerra contra os infiéis, culpados em essência por persistirem em antigos ritos. Afonso não tem o direito de ser feroz contra uma inocente. Em tempo de paz cabe apenas a clemência, outro atributo exigido do rei que almeja a glória. Mas, antes mesmo de Inês começar sua súplica, já era tarde para Afonso voltar atrás. Resta aceitar o erro:

Queria perdoar-lhe o rei benino,  
Movido das palavras que o magoam;  
Mas o pertinaz povo e seu destino  
(Que desta sorte o quis) lhe não perdoam.  
Arrancam das espadas de aço fino  
Os que por bom tal feito ali apregoam.  
Contra hua dama, ó peitos carniceros,  
Feros vos amostrais e cavaleiros <sup>125?</sup>

---

<sup>123</sup> CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. p. 142.

<sup>124</sup> CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. p. 143.

<sup>125</sup> CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. p. 143.

O resultado final da atitude imprópria de Afonso é dado pela insubordinação do povo, que se recusa a acompanhar o soberano na mudança de decisão. O grande líder do Salado, que animava o povo, insuflando-lhe coragem para lutar em uma situação tão adversa, não mais consegue controlá-lo. O rei é agora o refém de seu excesso.

Termina afinal ingloriamente a participação do rei na história; sem que o leitor possa ignorar sua trajetória descendente, para a qual o poeta chama atenção. Resta saber como Camões trata do amor, nesse episódio que alguns dizem ser uma peça estranha no quebra-cabeças de *Os Lusíadas*. Resumindo antecipadamente a questão amorosa, basta dizer que da mesma maneira que o poeta se aplica a não deixar dúvidas sobre o erro de Afonso, não deixa dúvidas sobre a legitimidade do amor dos protagonistas. Primeiro, pelo modo como trata a reciprocidade – atrás mencionado –, depois, na caracterização da inocência de Inês, sobre cujo comportamento não paira sombra de ambigüidade. Enfim, é como se toda a heroicidade perdida por Afonso fosse transferida para a mulher de Pedro. Ela é humilhada como não tinha sido em nenhuma das outras versões, a ponto de ser trazida diante do rei de mãos amarradas, sendo livre, em seu pedido de clemência, apenas para levantar ao céu os olhos

(Os olhos, porque as mãos lhe estava atando  
Um dos duros ministros rigorosos)<sup>126</sup>.

A imagem da mulher de mãos atadas é outra novidade da versão camoniana – tanto no que diz respeito às demais versões literárias, quanto em relação aos registros históricos. Compõe primorosamente a figura da mártir e acrescenta mais um elemento à série de

---

<sup>126</sup> CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. p. 142.

sobreposições imagéticas, pois, lendo a cena, não há como não comparar Inês com o Cristo levado a julgamento. Depois da identificação das imagens, quase nem é preciso procurar mais para saber qual é o valor atribuído à mulher e ao amor nesta obra de Camões. A sobreposição é eloqüente o suficiente para indicar que o destino de Inês é a glorificação.

Nesse aspecto, o poeta irmana-se a Resende e Mota para ultrapassá-los, já que dispensa, como eu disse, qualquer componente ambíguo que a história contenha. De resto, o processo de glorificação passa pelos pontos já contemplados pelas outras versões: o amor da mãe pelos filhos, sua preocupação com o desamparo em que seriam lançados se ela morresse, a assunção da culpa somente no que diz respeito à retribuição do amor demonstrado pelo infante – o que equivale a uma declaração de inocência. Essa repetição de passos – sem mudanças expressivas que pudessem remeter a uma visão diferenciada do caráter da personagem – pode ser tomada como indicativo do sucesso da empreitada dos “precursores” Resende e Mota, na medida em que corresponde à assunção, por parte de Camões, de que os dois autores – aos quais se junta Ferreira, visto que também ele reproduz a caracterização, ainda que não proceda propriamente a uma glorificação da personagem – haviam definido a imagem de Inês, aquela que ficara de fora das crônicas.

No que diz respeito ao aspecto amoroso, é interessante pensar que, mesmo sendo o responsável pelo alcance do episódio inesiano fora de Portugal, em relação à série literária Camões é mais um ponto de chegada do que um ponto de partida. Como ponto de partida, fica reservado a ele o papel daquele que assume objetivamente o caráter essencialmente político dessa história, o que explica o fato de ela ser incluída em uma obra que, entre outras coisas, deve ser pensada como uma lição, como parte fundamental do processo educativo do rei. O que nos leva a acrescentar um outro dado ao motivo para a falta de mudanças no plano lírico do episódio. Paradoxalmente – se voltarmos a pensar na leitura

estereotipada que se faz desse episódio de *Os Lusíadas* – não era o amor o que interessava a Camões ressaltar a partir da história dos amores infelizes, era o comportamento ético-político dos governantes. A fé no ideal cavaleiresco dava ao poeta força para defender a existência de uma conduta ética **sempre** justificável. Para ele era insuportável a idéia de que o mesmo povo que foi capaz de ver-se como defensor da fragilidade feminina – no episódio dos Doze de Inglaterra – pudesse engendrar um rei que desrespeitasse – por *capricho* – essa mesma fragilidade. Nesse contexto, a vingança de Pedro justifica-se porque compreende um reequilíbrio da ordem cavaleiresca, perigosamente ameaçada por Afonso. Sua atitude aproxima-o do Ulisses da *Odisséia*, cuja vingança sobre os pretendentes é preparada desde o início da narrativa com toda a expectativa reservada às ações necessárias. Por mais sanguinário que tenha sido Ulisses, sua fúria faz parte de um processo, é uma etapa fundamental para que ele seja reconhecido como herói, como o rei que não deixa as injustiças sem punição. Assim como na epopéia homérica era justo que Ulisses destruísse os pretendentes à mão de Penélope – que afinal haviam infringido a lei ao invadir os domínios do marido ausente – na epopéia camoniana era justo que Pedro punisse os que haviam invadido os paços em que Inês, como uma nova Penélope, *posta em sossego* esperava pelo retorno do infante.

Quanto à legitimidade do amor, de todo amor, de qualquer um, fosse o de Inês por Pedro, o dele por ela, fosse o dos marinheiros pelas ninfas, na maravilhosa glorificação do engenho humano que é a Ilha dos Amores, essa não é preciso defender, basta aceitá-la. É essa a derradeira lição do Canto Terceiro: apenas através do amor, Fernando, o fracassado herdeiro de Pedro, pôde conseguir sua redenção. Sobre sua detestável conduta no caso de Leonor Teles, a voz de Camões por trás da voz do Gama dirá, enternecida:

Quem viu um olhar seguro, um gesto brando,  
Hua suave e angélica excelência,  
Que em si está sempre as almas transformando,  
Que tivesse contra ela resistência?  
Desculpado, por certo, está Fernando,  
Pera quem tem de amor experiência;  
Mas antes, tendo livre a fantasia,  
Por muito mais culpado o julgaria<sup>127</sup>.

A pergunta é: em matéria de amor, há como ter *livre a fantasia*? Através da reabilitação de D. Fernando o poeta atribui ao amor a importância daquilo que não pode ser descartado, sob pena de que se interrompa uma experiência necessária para a formação do ser humano como criatura completa. No fim do poema, quando os marinheiros estão prestes a ser recompensados com a estadia na Ilha dos Amores, Vênus condena os que recusam o amor, insistindo no celibato:

Quero que haja no reino Neptunino  
Onde nasci, progênie forte e bela;  
E tome exemplo o mundo vil, malino,  
Que contra tua potência se revela,  
Por que entendam que muro adamantino  
Nem triste hipocrisia val contra ela.  
Mal haverá na terra quem se guarde,  
Se teu fogo imortal nas águas arde<sup>128</sup>.

O que o episódio da Ilha dos Amores acaba por indicar é que também o amor deve ser incluído no plano educativo da epopéia. Não apenas o amor da justiça – que, desconcertado, provoca a guerra para a qual se prepara Cupido no início do episódio – mas aquele amor que origina uma *progênie forte e bela*. Para Vênus, a resistência ao amor é uma hipocrisia, não um ideal elevado. Mas Cupido não é o único destinatário das palavras da deusa, também a D. Sebastião se endereça a condenação. É o rei que, obstinado em sua

---

<sup>127</sup> CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. p. 146.

<sup>128</sup> CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. p. 285.

recusa ao casamento, corre o risco de não compreender – pela falta de experiência – a complexidade do sentimento. Tratando-se do rei, essa situação marginal torna-se problemática à medida que o impede de compartilhar com seu povo a recompensa que esperam os portugueses pelos grandes feitos por eles praticados:

Oh! que famintos beijos na floresta,  
E que mimoso choro que soava!  
Que afagos tão suaves, que ira honesta,  
Que em risinhos alegres se tornava!  
O que mais passam na manhã e na sesta,  
Que Vênus com prazeres inflamava,  
Milhor é exprimentá-lo que julgá-lo;  
Mas julgue-o quem não pode exprimentá-lo<sup>129</sup>.

Camões retoma nesta estrofe o passo que antes havia dado para redimir o antigo rei D. Fernando, que tão distante o tempo e o amor colocavam de D. Sebastião. Mais uma vez, a experiência amorosa – que os marinheiros do Gama têm na sua totalidade, graças à intervenção de Vênus – é apresentada como um objetivo legítimo dos seres humanos. E, como acontece na história de Inês e Pedro que estamos seguindo, essa experiência não se esgota na exploração da sensualidade; a união dos humanos com as ninfas perdura, baseada na cumplicidade que se cria entre eles:

As mãos alvas lhe davam como esposas;  
Com palavras formais e estipulantes  
Se prometem eterna companhia,  
Em vida e morte, de honra e alegria<sup>130</sup>.

Depois de acompanhar o Gama até o fim da viagem, podemos voltar ao Canto III e ao amor de Pedro e Inês, encarando-o como uma antecipação da união ideal que é celebrada

---

<sup>129</sup> CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. p. 295.

<sup>130</sup> CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. p. 296.



por Camões na Ilha dos Amores. Como as ninfas e os marinheiros, Inês e Pedro se prometeram *eterna companhia, / em vida e morte, de honra e alegria*. Completa-se assim a complexa exposição do sistema de valores de *Os Lusíadas*, através da qual o poeta visa garantir que o rei se liberte da *tryste hipocresia* que o envolve e, a partir disso, finalmente possa *mondar-se o novo trigo florescente*.

No fim, o objetivo formativo do épico camoniano resultou vão. Há os que dizem que foi por inspiração de Camões que D. Sebastião se decidiu pela campanha do Marrocos. Se foi o que aconteceu, esse é um sinal de que o rei não compreendia bem o que lia. Acabou como *Os Persas*, a tragédia de Ésquilo, uma história que se desejava destinada a transformar-se em epopéia. Mas, ainda que D. Sebastião tenha ficado indiferente a ela, a história de Pedro e Inês registrada pelo poeta tem estado à disposição de todos os que querem aprender essa lição de amor, cujo sentido Camões sintetizou em um soneto:

A Morte, que da Vida o nó desata,  
Os nós que dá o Amor cortar quisera  
Na Ausência, que é contra ele espada fera,  
E co Tempo, que tudo desbarata.  
Duas contrárias, que uma a outra mata,  
A Morte contra o Amor ajunta e altera:  
Ua é a Razão contra a Fortuna austera;  
Outra, contra a Razão, Fortuna ingrata.  
Mas mostre a sua imperial potência  
A Morte em apartar de um corpo a alma,  
Duas num corpo o amor ajunte e una,  
Por que [assim] leve triunfante a palma  
Amor da Morte, apesar da Ausência,  
Do Tempo, da Razão e da Fortuna<sup>131</sup>.

---

<sup>131</sup> CAMÕES, Luís de. Soneto 108. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. p. 525.

## **CAPÍTULO IV. A PARÓDIA.**

## A TRAGÉDIA COR SANGUE DE BOI DE EÇA DE QUEIRÓS E OLAVO BILAC.

### I

Um salto de três séculos separa a Inês e o Pedro de Camões das criaturas que parecem ter-se decalcado daqueles personagens para compor o estrambótico quadro que neste capítulo será descrito. Não vamos esperando encontrar na *tragédia*<sup>1</sup> do título traços que a tornem uma novíssima *Castro*. Esse retalho de obra – o texto não chegou a ser terminado – nasceu, segundo Maria, a filha de Eça, em uma das noitadas de Bilac em companhia da família Eça de Queirós, durante a estadia do poeta brasileiro em Paris:

Olavo Bilac foi adotado pelos Eça de Queirós enquanto esteve em Paris, e lembrado com saudade. Divertiam-se – ao que consta – em colaboração literária da mais alegre maneira. Idearam um drama burlesco sobre a infeliz Inês de Castro. Frases ficaram célebres e lembro-me de repetir com ênfase: *Catrapus, catrapus no seu negro corcel!*...<sup>2</sup>

Como deixa indicado o testemunho de Maria, o interesse dos autores desse *drama burlesco* era puramente privado, não havendo entre eles a intenção de abordar o tema inesiano de uma perspectiva mais consistente. Para manter a obra dentro dos limites familiares, basta lembrarmos de que em sua composição juntaram-se a Eça – o idealizador – e Bilac as senhoras Emília e Benedita – respectivamente mulher e cunhada do primeiro.

---

<sup>1</sup> O subtítulo deste capítulo, *Tragédia cor sangue de boi*, recorda o que, segundo Martins Fontes e Fernando Jorge, seria o título desta paródia: *A última filha de D. Pedro o Cru. Tragédia cor de sangue de boi*. De acordo com os dois autores, esse título havia sido escolhido por Eça e Bilac, mas Heitor Lyra, que examinou os originais, diz não ter encontrado entre eles qualquer referência a esse título. Ver: LYRA, Heitor. *O Brasil na vida de Eça de Queiroz*. Lisboa: Livros do Brasil, 1965. p. 284.

<sup>2</sup> QUEIROZ, Maria D'Eça de. Prefácio. In: LYRA, Heitor. *O Brasil na vida de Eça de Queiroz*. Lisboa: Livros do Brasil, 1965. p. 11.

O que, então, poderia interessar-nos em um texto com características que remetem a uma absoluta falta de ambição? Em primeiro lugar, no que diz respeito ao gênero, esta *tragédia* corresponde a uma mudança expressiva no enfoque dado ao episódio histórico. Em seguida porque, não tendo sido nem a primeira nem a última paródia sobre o tema, esse texto traz a particularidade de ter Eça de Queirós entre seus colaboradores – uma figura que manteve uma relação sempre tensa com a história nacional portuguesa. Aliás, pode-se atribuir à tensão, que o autor compartilhou com os companheiros de geração, a responsabilidade pela ausência de Inês nas obras dos autores da chamada Geração de 70. Nenhum deles parece ter-se interessado em mexer com uma história que as leituras românticas da versão camoniana haviam cristalizado.

Na segunda metade do século XIX consolidou-se a imagem de Inês como o cordeiro imolado que seu nome sugere, como a vítima do amor e outras coisas desse naipe que, levando em conta a análise feita no capítulo anterior, corresponderiam, se tanto, apenas a um sentido superficial do episódio, tal como o havia compreendido Camões<sup>3</sup>. Mesmo alguém como Garrett que, escrevendo antes da febre que agita o cenário no centenário de Camões em 1880, mostrou-se sempre preocupado em abordar criticamente o passado, em seu *Camões* não chegou a fazer um bom aproveitamento da Inês camoniana, limitando-se a seguir o que aparentava ser o caminho percorrido pelo poeta em seu épico<sup>4</sup>. É certo que

---

<sup>3</sup> Para se ter uma idéia do impacto do episódio camoniano no cenário do XIX, ver a seção bibliográfica em SOUSA, Maria Leonor. *Inês de Castro: um tema português na Europa*. p. 473-511. Também: ROIG, Adrien. *Inesiana*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1986.

<sup>4</sup> Vale lembrar que a superficialidade no tratamento do tema inesiano identificada aqui não significa que Garrett tivesse uma visão superficial dos protagonistas dessa história portuguesa. A disposição para agir, uma característica emblemática de Pedro – quando se trata de pensar a importância dada à autonomia nacional pela coletividade portuguesa – é o mote de Garrett para o desenvolvimento de um romance como *O arco de Sant'Ana*. É no sentido de independência de Pedro que o autor se inspira para defender a limitação do poder eclesiástico: “Há doze anos, há dez, há cinco, há três, era inconveniente, era impolítico, não era generoso – que é pior – recordar a memória de D. Pedro o Cru açoitando por suas mãos um mau bispo. De repente, em dois anos, a oligarquia eclesiástica levantou a cabeça. (...) São de *ontem* e já invadem tudo, o palácio, a cúria, o conselho do príncipe e as assembléias da nação. Já pretendem com uma exigência, já dispõem com uma

todo esse poema de Garrett guarda o traço de uma evocação de *Os Lusíadas*, ficando o aspecto crítico reservado ao contraponto que ele cria entre a grandeza de Camões e a vileza de seus contemporâneos. De qualquer modo, a imagem de Inês no *Camões* é a mais fluida possível, passando da sonhadora à que se finda sem maiores protestos.

Ausente é o esposo: solitária vaga  
Pela várzea de flores recamada,  
No pensamento alheado revolvendo  
Ledos enganos d'alma, suavíssimas  
Lembranças do passado, e a mais suave,  
Lisonjeira esperança de futuro<sup>5</sup>.

Na falta de uma referência ao *engano* que o acompanha, este sossego em que Garrett põe Inês não abre espaço para o conflito entre desejo e realidade, com que trabalhara Camões – esteja esse conflito na personagem, esteja ele no contexto. O máximo de tensão admitida aqui é a caracterização de Pedro como *esposo* de Inês, o que, remetendo à problemática do casamento, poderia indicar a assunção, por parte de Garrett, da legitimidade do relacionamento. Mais adiante, Pedro será chamado de *amante*, compondo-se, assim, a duplicidade de papéis que constitui a especificidade desse amor. O uso moderado dessa estratégia indica que os objetivos do poema não contemplam o estabelecimento de uma atmosfera tensa. Em outro lugar, Garrett usaria Inês de Castro como exemplo de enredo simples:

Inês de Castro, por exemplo, com ser o mais belo, é também o mais simples assunto que ainda trataram os poetas. E por isso todos ficaram atrás de Camões, porque todos, menos ele, o quiseram enfeitar, julgando dar-lhe maior interesse<sup>6</sup>.

---

arrogância. (...) Hoje não é já só conveniente, é necessária a recordação daquele severo exemplo da crua justiça real. Hoje é útil e proveitoso lembrar como os povos e os reis se uniram para debelar a aristocracia sacerdotal e feudal.” Ver: GARRETT, Almeida. Ao leitor benévolo. In: *O arco de Sant’Ana*. Porto: Livraria Simões Lopes, 1949. p. 13.

<sup>5</sup> GARRETT, Almeida. *Camões*. In: *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello, 1963. V. II. p. 385.

<sup>6</sup> GARRETT, Almeida. Ao Conservatório Real. In: *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello, 1963. V. II. p. 1081-1082.

O ponto de vista defendido no trecho acima explica o motivo para o poeta não levar adiante a tensão, apenas sugerindo-a, evitando a conseqüente complicação da trama. Sem querer iniciar uma discussão sobre a diferença entre complicação – que o autor chama de *enfeite* – e complexidade, apenas deixo indicado que a *simplicidade* do tratamento dado à protagonista acaba por tornar a Inês de Garrett uma personagem sem complexidade, cujo efeito pode ser a reaproximação da personagem de sua obscuridade original: ela é ternura, só ternura, dividida entre os filhos e Pedro:

Cos filhinhos em vão banhada em pranto,  
Súplice implora os bárbaros. (...)  
Cos inocentes filhos abraçada,  
Não geme, não suspira; a beijos colhe,  
Uma a uma, as feições que tanto ao vivo  
As do querido amante lhe retratam.  
Já pelos lábios derradeira foge  
A última vida, o último sopro em ósculos  
Todos amor, todos ternura. (...)<sup>7</sup>.

A cena retratada aqui, em que se descreve a mulher que se deixa colher pela morte, silenciosa e melancolicamente, constitui o modelo preferido dos que se voltarão para o tema inesiano – observando uma total abstinência na exploração de qualquer conflito que o episódio possa suscitar –, tendência que se observa não apenas nesse século, mas também no seguinte. É, portanto, contra esse modelo que se deve ler a paródia de Eça e Bilac.

---

<sup>7</sup> GARRETT, Almeida. Camões. p. 386.

## II

Longo é o tempo que separa a obra de Camões desta paródia, grande é a diferença entre o enfoque dado ao tema de Inês pelo poeta do século XVI e esta pândega caracterização do par. Mas, em meio a tantas diferenças, é possível encontrar ao menos um ponto de contato entre os dois textos. A paródia foi escrita em fins de 1890, um ano que começou de maneira trágica para os portugueses. Em janeiro a Grã-Bretanha enviara um *ultimato* a Portugal, em que o obrigava a:

Renunciar a um vasto território africano, ligando Angola a Moçambique, no que são hoje a Zâmbia e o Zimbabwe. Este ultimato provocou uma vaga nacional de indignação contra a Inglaterra e um movimento generalizado contra a Monarquia e o próprio rei, acusados de não haverem prestado atenção suficiente aos territórios ultramarinos e, assim de terem comprometido os interesses da Nação. Registraram-se manifestações e tumultos aqui e além e, em 1891 eclodiu no Porto a primeira revolta republicana<sup>8</sup>.

A relação de causalidade sintetizada aqui por Oliveira Marques obviamente não foi percebida com tanta clareza no momento do Ultimato. Mas, a partir desta descrição, é possível compreendermos a reação popular como produto não só do contexto político, como do velho temor da perda de autonomia – associado, neste caso específico, a esse comprometimento dos *interesses da Nação* a que se refere o historiador. Como se a grande perda de independência que representaram os anos de domínio espanhol estive prestes a se repetir, por repetir-se entre os governantes, depois de tanto tempo, a *apagada e vil tristeza* tão temida por Camões. A persistência do temor popular baseava-se, principalmente, no sentimento de humilhação frente ao impositivo gesto britânico, sentimento que só a consciência de uma grandeza conquistada com as Descobertas podia explicar. A *vaga*

---

<sup>8</sup> MARQUES, A. H. de Oliveira. *Breve história de Portugal*. Lisboa: Presença, 1996. p. 464.

*nacional de indignação* tratava de garantir não apenas a manutenção da independência de Portugal mas igualmente das tradições que, de acordo com o sentimento geral, seriam a origem da grandeza.

Para um homem como Eça de Queirós, que mantinha uma boa dose de distância e desconfiança em relação a todo tipo de arroubo patriótico, não era fácil aceitar a reação popular como um possível instrumento de mudança de uma situação deveras complexa. A imagem de Portugal que, junto com seus companheiros de geração, Eça havia construído, não comportava a crença na força da tradição e do patriotismo. Era natural, então, que, diante da inesperada reação popular – na perspectiva de quem havia se acostumado a ver o país como um prolongamento da Leiria de *O crime do padre Amaro* –, o romancista, “exilado” em Paris, pedisse esclarecimentos a Oliveira Martins que, como historiador, estava apto a compreender os movimentos coletivos:

(...) mal estou acerca do que deva pensar a respeito desse renascimento do Patriotismo, esses gritos, esses crepes sobre a face de Camões, esses apelos às Academias do mundo, esses renunciamentos heróicos das casimiras e do ferro forjado, essas jóias oferecidas à Pátria pelas senhoras, essas pateadas nos Burnays e Mozers, esse ressurgir de uma idéia coletiva, toda essa barafunda sentimental e verbosa, em que o estudante de liceu e o negociante de retalho me parecem tomar de repente o comando do velho Galeão Português. E esta carta é quase sobretudo para que me digas o que devo pensar, e em três ou quatro traços me dêes a *real realidade das coisas*, como diz o nosso Fradique. O Carlos Valbom (...) afirma que isso aí está *medonho e perigoso*. Eu não sei porquê, afigura-se-me que, além disso, deve estar *cômico*. Esse inteligente patriotismo que leva os jornais a não querer receber mais *periódicos ingleses* (...) É de um *cômico* frio e *fúnebre*<sup>9</sup>.

A associação do patriotismo com o que é *cômico* e *fúnebre* dá idéia de que a tendência de Eça fosse mesmo a de não levar a sério esse tipo de manifestação popular, por considerá-lo ridiculamente ultrapassado. Curiosamente, no entanto, a continuação da carta

---

<sup>9</sup> QUEIRÓS, J. M. Eça de & OLIVEIRA MARTINS, J. P. *Correspondência*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. p.100. (organização do volume: Paulo Franchetti).



revela que a surpresa do autor, causada pela expressão ruidosa de uma vontade popular, teve o efeito de colocá-lo em posição de reconsiderar seu ponto de vista, esforçando-se para enxergar além de seus próprios valores:

O que se me afigura mais natural – é que o País foi atravessado por um sentimento vivo e forte, e que, como o País está numa perfeita anarquia de idéias, esse sentimento tomou em geral uma expressão despropositada. (...) Nunca, creio eu, houve, antes deste, um momento em que o Portugal moderno estivesse tão acordado e atento. É impossível que não haja algumas centenas de homens, que sincera e lealmente desejem saber o *que se deve fazer*, e que queiram sinceramente *fazer o que se deve*. É estes que convinha esclarecer. O País parece-me agora neste instante, um espírito que acorda estremunhado e que olha em redor, procurando um caminho: é esse caminho que alguém lhe deve indicar. O que tu poderás dizer é que não há caminho nenhum aberto a mostrar-lhe, e que não há senão *des culs- de- sac*, onde há o esbarrar de ventas. Mas não creio. É impossível que Portugal agora não tenha melhor a fazer senão ir nomear uma *maioria regeneradora*, pelo costumado processo, e depois ficar a espera que chegue o momento de nomear pelo mesmo processo a *maioria progressista*. Ou a minha ingenuidade é grande – ou há decerto alguns milhares de homens em Portugal que desejam outra coisa – sem saberem o que<sup>10</sup>.

O pedido de esclarecimento de Eça a Oliveira Martins revela-se importante na medida em que, através dele, o romancista se inclui nesse grande contingente que ele acredita estar disposto a agir, depois de tanto tempo mergulhado na letargia que – sem querer parecer obsessiva – também era vista como um problema por Camões. Por esse processo de identificação com o sentimento coletivo, saído da pena do próprio Eça, é possível dizer que também ele encontrava-se paralisado, instalado em sua cômoda aguda consciência da falta de saída para o país. Súbito, o romancista cultor da ironia – com a qual costuma contentar-se quando o assunto é a crítica ao complexo sócio-político português – é contagiado por essa atividade popular, que ele identifica com o desejo de *fazer o que se deve*, de acertar, tirando Portugal do beco sem saída em que se encontra. Entretanto, como a

---

<sup>10</sup> QUEIRÓS, J. M. Eça de & OLIVEIRA MARTINS, J. P. Op. cit. p. 101.

consciência não permite que Eça caia em armadilhas fáceis, ele sabe que não é qualquer ação que garante a superação dos problemas. É preciso saber o que fazer.

Os passos dados por ele até aqui colocam-no no caminho antes percorrido pelos que abordaram o tema anteriormente. A anarquia do contexto, tal como a compreende Eça, é o estado de coisas ideal para a mudança efetiva, necessária. Coincidência ou não, será no fim desse ano de 1890 que Eça se destacará de seus pares, passando a incluir Inês em seus interesses<sup>11</sup>. Como já sabemos, não será pela via do modelo literário consagrado que se dará a inclusão de Inês. Antes será preciso anarquizá-la. Só assim ela estará apta a auxiliar, se não na definição do que se deve fazer, ao menos na continuidade dessa surpreendente aproximação do romancista com a sua gente, que ele esboça, cheio de sinceridade e só uma pitada de ironia, nesta carta ao amigo.

### III

O título deste capítulo é bem sugestivo da abordagem escolhida por Olavo Bilac e Eça de Queirós para engrossar as inúmeras voltas ao mote inesiano. Ignorando o caráter sublime, que eventualmente subjaz nas versões que têm como tema os amores infelizes de Pedro e Inês, a paródia iniciada por eles oferece ao leitor uma visão doméstica desse casal,

---

<sup>11</sup> Vale acrescentar a estas considerações o que diz Bilac sobre o Eça que ele conheceu: “Em 1890, já o amor e a felicidade doméstica haviam transformado o espírito do prodigioso escritor. Ainda, é verdade, nas *Cartas de Fradique Mendes*, aparecia, relampejante e mordaz, aquela luminosa ironia, que golpeava sem compaixão os ridículos da pátria (...). Mas a Pátria já não era então para ele ‘uma vasta choldra organizada em paz’ (...). Já era mais alguma cousa, já era tudo (...). A imbecilidade já lhe não merecia apenas sarcasmos e cólera.” Ver: BILAC, Olavo. Eça de Queirós. In: *Vossa Insolência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 68-69. O testemunho do poeta brasileiro é importante por ser um registro de quem conheceu o autor português na intimidade e pôde notar a mudança de perspectiva por que ele passava. Entretanto, é preciso considerar que o motivo dessa mudança não pode ser atribuído exclusivamente ao amor e a felicidade doméstica em que, então, vivia Eça. Quanto aos companheiros de geração de Eça, também Teófilo Braga teria um roteiro para uma obra sobre Inês de Castro que não chegou a ser desenvolvido, segundo Maria Leonor Machado de Sousa.

focalizando-o, pelo buraco de uma fechadura qualquer, em seu convívio cotidiano. O resultado dessa experiência de voyeurismo é a substituição de todos os elementos que sugerissem a elevação dos sentimentos que envolvia o par central da tragédia, pela personalidade gluttona de Pedro.

O lado cômico de tal substituição é intensificado se lembrarmos a parte escatológica desse episódio – nunca explicitada pela crônica – que consiste na deglutição do coração de Pêro Coelho por D. Pedro, no coroamento de sua vingança contra os assassinos de Inês. Na paródia, o desinteresse de Pedro em demonstrar sua amorosa devoção a Inês justifica-se pela atração sem fim exercida no infante pelas iguarias. Neste caso, o amor arrefece e perde o gosto mas a boa comida, mesmo um tanto fria, conserva seu poder de sedução sobre o nobre Pedro. Mas, afinal, que havíamos nós de querer? Esta é a regra de todos os amores; também neste, ainda que tão singular em sua elevação, o começo é preenchido por juras, por uma atenção constante. Eis o registro do que pôde ver D. Benedita:

Enquanto no jardim, por entre os buxos,  
Os murmurantes, límpidos repuxos  
Ao alto esguicham,  
Inês e Pedro, com gentil meneio,  
Que a um e outro faz arfar o seio,  
Meigos cochicham<sup>12</sup>.

Depois, bem, depois é o dia-a-dia, em que os amantes descobrem que podem bem ter sido feitos um para o outro mas o sustento de um não é o sustento de ambos. Então, de acordo com a regra, no início deste romance tudo é lindo. Pedro mostra-se disposto a qualquer sacrifício para manter-se ao lado de Inês. Depois de atentar em sua beleza – *Como é bela! Que mulher, que olhos!* – só resta ao infante declarar:

---

<sup>12</sup> LYRA, Heitor. Op. cit. p. 291.

Foi-se. Acabou-se. O meu amor profundo  
será fiel às juras que juramos.  
Que me pertença Inês, e com mil demos  
acabe o Reino e que rebente o Mundo<sup>13</sup>!

E este é o máximo a que chega a dedicação desse amante. Não é pouco, se considerarmos que, como herdeiro do trono, ele tinha o que perder se a união com Inês implicasse na perda do reino. O fato é que, como diz Olavo Bilac

Corre a História. Seis anos são passados.  
Corre o Mondego com velocidade.  
O infante e Dona Inês já estão casados,  
Como se vê por essa intimidade.

Como sempre, é Coimbra, a Atenas lusa,  
O cenário fatal desses amores.  
Daqui a uns anos, de Camões a musa  
Cantará estas águas e estas flores.

Dom Pedro vem da caça. Todo dia.  
Catrapós, catrapós, andou caçando.  
Inês o abraça cheia de alegria.  
E Dom Pedro, de fome arrebrandando,  
Acha que a melhor caça é a que faz,  
Quem com a família em casa janta em paz<sup>14</sup>.

Estas estrofes são o resumo perfeito da impossibilidade de manutenção do sublime na vida cotidiana. A ponto de ser inevitável, num gesto de violento anacronismo – que não fere a natureza da obra, já que o próprio Bilac, algumas estrofes antes havia reforçado a pressa de Dom Pedro em ir ao encontro de Inês com um “Telefonou, telegrafou” – dizer que a descrição da intimidade desses casados é equivalente àquela da canção: *Todo dia ela faz tudo sempre igual*, com o agravante de, neste caso, o olhar imparcial de Bilac, distribuir a mesmice em iguais porções para cada um dos cônjuges.

---

<sup>13</sup> Op. cit., p. 293.

<sup>14</sup> Op. cit. p. 294.

A começar pela natureza, tudo neste trecho aponta para a banalidade que envolve a vida dos amantes, outrora tão ligados ao culto de seu amor: diante da mesmice, o que em Camões era um prolongamento, uma simbiose entre Inês e o Mondego, transforma-se aqui em dado que reforça que o ritmo da natureza é frenético se comparado ao do cotidiano desse par. Corre a História, corre o Mondego, só Pedro e Inês continuam na mesma toada. E é nesse cenário, tornado clássico pela literatura sobre o tema, que irá se desenrolar a primeira morte do amor de Pedro e Inês, decretada, não pela força superior de Dom Afonso, como acontece na segunda morte, mas pela banalidade do cotidiano. Daí podermos entrever um duplo sentido nos versos “Como sempre, é Coimbra, (...) / O cenário fatal desses amores”. O “como sempre” remete a essa morte que tem Coimbra por cenário. Depois, só restará a Camões cantar as “águas” e as “flores”, o cenário vazio, já que o amor propriamente dito, personagem central da história, já teria sido enxotado. Ao “como sempre” segue-se o “todo dia” que caracteriza as atividades de caçador de Pedro, que delas quer abdicar em favor de uma boa ceia, tranqüila, ao lado da família. Abdicação essa que é registrada em forma de ditado popular, o que fecha de maneira adequada o pano sobre essa cena íntima – nada há menos imutável do que os preceitos veiculados pelos ditados.

Mas se achávamos que este era o fundo do poço para amores tão nobres, ainda não tínhamos visto o que se passa quando Pedro é obrigado a fazer a sua escolha. Inês, ainda não de todo esquecida dos tempos felizes antes do casamento, observa a natureza, insinuando-se para Pedro:

Como a tarde está formosa!  
Como o arvoredado em sossego  
Se reflete no Mondego!  
Que bem aqui cheira a rosa!  
Olha aquela velazinha

Que além do choupal se some...<sup>15</sup>

Mas Pedro não se abala. Sua resposta é firme

Dá uma volta à cozinha,  
Filha, que estou com fome...<sup>16</sup>

Inês tenta novamente, considerando talvez que sua mensagem não tivesse sido clara

Repara: a tarde é tão bela!  
Oh! Como faz bem amar!<sup>17</sup>

Pedro faz ouvidos moucos

É tempo de merendar,  
Fizeste arroz com canela!<sup>18?</sup>

Última investida de Inês

Batem nas águas os remos...  
Cantam as aves nos ramos...  
Amemos, meu Pedro, amemos!<sup>19!</sup>

Nada feito, a resposta final de Pedro é

Comamos, Inês, comamos!<sup>20!</sup>

---

<sup>15</sup> Op. cit. p. 294.

<sup>16</sup> Op. cit. p. 294.

<sup>17</sup> Op. cit. p. 295.

<sup>18</sup> Op. cit. p. 295.

<sup>19</sup> Op. cit. p. 295.

<sup>20</sup> Op. cit. p. 295.

O cenário, como o diálogo demonstra, por mais impregnado que esteja de uma atmosfera propícia, nada pode fazer em caso de tamanha desatenção de uma das partes. Diante dessa nova realidade, só o que resta a fazer é jantar. E como a descrição desse tipo de atividade é uma das especialidades de Eça, cabe a ele tomar a palavra. O velho muro que antes servia para esconder dos muitos curiosos o tórrido romance desse casal famoso, serve agora para impedir a visão do banquete a que se entregam Pedro e Inês

Já o cheiro se espalha, não o sentes?  
De um chorumento caldo de galinha,  
Que foi cuidado pelas mãos ingentes  
Da que depois de morta foi Rainha<sup>21</sup>.

Nem é preciso chamar a atenção para a referência ao poema de Camões, cujo sentido o contexto se encarrega de subverter. O drama da morte de Inês e a imponência de seus desdobramentos são também engolfados pela onda de banalização que já vinha perseguindo a dupla. Mas, subitamente, o cenário natural, que vinha sendo ignorado pelo príncipe, volta a ter importância

Depois a açorda de alho. Que delícia  
Quando comida à beira do Mondego<sup>22</sup>!

A descrição do jantar é proporcional ao apetite e, como se trata de um infante insaciável – para não dizer nada sobre o próprio autor – o que se segue é um desfile detalhado de pratos. Depois dos doces, vêm estas observações

Tudo se some na real goela  
Fica limpa a travessa e o covilhete.  
Sem que o Infante, ao seu colete,  
Desaperte a fivela...

---

<sup>21</sup> Op. cit. p. 296.

<sup>22</sup> Op. cit. p. 296.

Não se conta na crônica os vinhos  
Que se esgotaram no jantar real!  
Corramos sobre o caso honesta venda,  
Por se tratar de um rei de Portugal<sup>23</sup>.

Na estrutura desta paródia o trecho acima tem importância porque recupera dois aspectos muito visados pelas versões literárias ditas *sérias* – que temos acompanhado até agora. O primeiro deles diz respeito à personalidade do infante, descrito como alguém que tenazmente persegue seus ideais: une-se a Inês, mesmo contra a vontade do rei e de seus conselheiros e, uma vez morta Inês, chega a cometer perjúrio ao punir seus assassinos. Na paródia essa tenacidade, essa disposição para enfrentar os maiores obstáculos, éticos e morais em sua maioria, é canalizada para vencer o desafio de devorar o banquete sem despertar a fivela.

Junta-se a esse aspecto um outro, que muito auxilia aqueles que porventura arriscam-se a fazer desse episódio histórico literatura: as velhas lacunas nas crônicas, sugestões veladas que não nos permitem saber exatamente, por exemplo, o grau de oficialidade da união de Pedro e Inês ou a extensão da vingança de Pedro. São problemas que, quando esmiuçados, como faz Agustina Bessa-Luís nas *Adivinhas de Pedro e Inês*, acabam por comprometer a força idealizadora do episódio, uma vez que insinua-se, no que era nobreza, altivez e desprendimento – entrevistos na disposição de Pedro de abdicar de seu direito ao trono referida pela paródia – a mesquinhez e o interesse não em manter o amor de Inês mas, usando-o como instrumento, pressionar o rei para abdicar em favor do filho. Isso sem falar na própria Inês, cuja figura, se escapou, graças à falta de referências

---

<sup>23</sup> Op. cit. p. 297.



mais palpáveis, a uma *personalidade* oficialmente caracterizada, caiu na boca do povo muitas vezes como a “*megera* que depois de morta foi Rainha”.

Em suma, como acontece em qualquer boa história – seja ela verdadeira ou  *fingida*, para não perder Camões de vista – de acordo com a perspectiva que deles seja oferecida, Pedro e Inês transformam-se de heróis em bandidos num piscar de olhos. No que diz respeito ao texto de Bilac e Eça, a incorporação das lacunas, numa evidente reprodução da retórica das crônicas, também tem como objetivo esconder defeitos que pudessem comprometer a imagem real, mas, como não poderia deixar de ser, num drama em que a gastronomia exerce um papel tão importante, é para esconder o excessivo apego de Pedro aos vinhos que a “honesta venda” deve ser “corrida” sobre a quantidade de bebida consumida no jantar.

Depois de comer, Pedro

(...) todo recostado,  
Saboreou com um sorriso farto e aberto,  
Café que ainda não fora descoberto  
E charuto que depois foi inventado...<sup>24</sup>

Novamente temos a utilização do recurso do anacronismo que, tal como acontece na referência aos meios de que o infante se serve para chegar mais rápido até a amante, funciona como um luminoso a indicar o quanto há de adequação ao modelo de vida burguês neste amor idealizado. E, seguindo os passos do burguês – desvio de conduta que pode acontecer nas melhores famílias – o Infante precisa tirar um cochilo depois desse excesso gastronômico. Diante da disposição de Pedro para o sono Inês, à maneira do que ocorre na peça de António Ferreira, revela seu presságio de que algo ruim está para acontecer:

---

<sup>24</sup> Op. cit. p. 297.

Não sei que pensamento  
Foi que me acudiu. Sinto, no coração,  
Como um pressentimento...

Ao que, *preocupadíssimo*, responde Pedro

Isso é da digestão

Segue a obstinada Inês

Dói-me a alma, não sei...

E Pedro, que afinal é Infante, não querendo ficar atrás da mulher em matéria de dor,  
dá o troco

E a mim dói-me este calo.

Completando a referência às clássicas versões do tema, Inês, tomada de terror pela  
morte que adivinha próxima, pede a Pedro que não a abandone. Ele, magnânimo, responde

Que idéia negra é essa?  
Que tens tu, criança?  
Tens a minha promessa;  
Nunca te faltará o meu amor, descansa!  
Juro-o por meus avós, juro-o pelo meu trono!  
Mas por enquanto, filha, adeus que estou com sono<sup>25</sup>.

Bilac é o responsável por esse lance da história, que acaba não sendo de todo mau  
para Inês, que pode enfim desfrutar da companhia de seu amado. Eça é o responsável pela  
próxima seqüência.

---

<sup>25</sup> Op. cit. p. 298.

Estavam eles dois postos em sossego,  
Cedendo do amor a doce lei.  
Quando lá em Lisboa o velho Rei,  
Soube do que ia lá pelo Mondego.

Enverga logo o seu real pelote,  
Manda fazer a mala à camareira  
E grita: Dai-me cá um bom chicote,  
Que eu vou a Coimbra ver a maroteira<sup>26</sup>!

Como tudo que é bom dura pouco, é nessa hora que o rei resolve sentir-se incomodado com a “maroteira”, partindo para Coimbra com a intenção de castigar o filho. Comparando-se o que vai registrado neste trecho com o que vimos até aqui em termos de justificativa para o assassinato de Inês, não é difícil perceber a associação entre a morte da nora e um complexo sentimento que aflora no espírito do sogro quando se dá conta da diversão em que vive o filho. Ciúme, inveja, cobiça e, talvez, uma certa preocupação com a defesa do pudor, essa é a mistura explosiva que move Afonso, cuja caracterização faz com que o rei assuma traços da personalidade e da indumentária do infante. Cheio de fúria e com o chicote em punho – os dois fiéis companheiros de Pedro – o pai sai correndo pela estrada, sequer se lembrando de ouvir o que poderiam ter a dizer seus conselheiros:

Catrapuz, catrapuz,  
Sobe em seu ginete,  
Passa por Queiuz,  
Entra em Alcochete.  
Pela estrada branca  
Que no pé se estira,  
Chega a Vila Franca,  
Que chamam de Xira<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Op. cit. p. 298.

<sup>27</sup> Op. cit. p. 299.

A determinação demonstrada pelo rei sugere com um pouco mais de consistência a suspeita que em outras versões é apenas uma sombra: os conselheiros foram apenas o álibi para as decisões de Afonso. Enquanto isso, em Santa Clara:

E o infante e Inês tão descuidados  
Com os dedos sobre a mesa entrelaçados<sup>28</sup>.

O rei, cheio de pressa, enche-se de felicidade quando se vê em Santarém:

Num castelo além,  
Num cerro,  
O Rei ri contente:  
Cá está Santarém<sup>29</sup>.

Aproxima-se mais e mais o rei, mas agora os amantes finalmente pegaram gosto pela coisa, esquecendo-se do perigo:

E o infante e Inês, com a alma em festa,  
Trocando beijos no calor da sesta<sup>30</sup>.

Neste ponto, já é possível perceber a grande distância que separa esta passagem de seu registro na crônica. Não se trata apenas da mudança operada por Eça na personalidade de Afonso, mas de sua indicação de que a relação dos amantes, que parecia deteriorada pela ação do cotidiano, continua a mesma, sendo intensamente vivida. Aquilo que na crônica e nas outras versões literárias era um momento tenso, com a separação do par sendo usada como justificativa para o ataque de Afonso e seus conselheiros, aqui aparece como o ápice da união. A continuidade da aproximação do rei passa a ter um novo objetivo:

Já rompe a manhã.

---

<sup>28</sup> Op. cit. p. 299.

<sup>29</sup> Op. cit. p. 299.

<sup>30</sup> Op. cit. p. 299.

Cada um o note,  
Quando El-Rei a trote,  
Chega à Golegã.

Numa hospedaria  
El-Rei se acolheu,  
Que a noite o colheu  
Em plena Leiria.

E o infante e Inês, em doce enleio,  
Rindo, partem ambos a bolacha pelo meio<sup>31</sup>.

A referência à passagem do tempo serve não só para indicar o motivo para a detença do rei – caída a noite, ele teve que se recolher em Leiria – mas também para reforçar a situação dos amantes, que, envolvidos pelo jogo, não interrompem a diversão com a chegada a noite. Finalmente, Afonso apeia, tendo chegado em seu destino. A partir deste ponto, não haverá maiores novidades nesta paródia, tanto em relação ao que a crônica registra, quanto às próprias versões literárias. Se no início da perseguição aos amantes Afonso aparecia como o único interessado na morte de Inês, quando chega o momento da decisão entra em cena o assassino, cuja chegada é descrita como se se tratasse de um vilão saído de um romance barato:

E agora é que são elas, meus senhores,  
Que um luto vai cobrir esses amores!

Rente ao muro,  
Devagarinho,  
No manto escuro  
Todo embuçado,  
Do colarinho  
Té ao joelho,

Vem o daninho,  
Vem o malvado,  
Pêro Coelho.

Toma Inês, no entanto,  
Um menino.  
Tão enlevada,

---

<sup>31</sup> Op. cit. p. 299-300.

Que até nem ouve,  
Sob a latada,  
A tosse seca do assassino.

Mas, súbito, Coelho,  
Aceso em furor,  
Arroja a capa,  
Larga o chapéu,  
Ergue o punhal,  
Despede um salto!  
Horror, horror, horror!...<sup>32</sup>.

Assim se interrompe – com este longo trecho escrito por Eça – a paródia inesiana. O “profissionalismo” do autor pode ser medido por sua capacidade de permanecer fiel ao tom jocoso, mesmo no cúmulo da tragédia. A revelação do assassino – comparável ao inesquecível Tião Gavião do desenho animado – explica o sucesso desta história entre as crianças da casa, de que se lembra Maria em seu texto de apresentação. Como eu disse no início, a obra não foi terminada, chegando a história apenas até este cômico assassinato de Inês. É um desfecho rápido, onde não se inclui o tradicional lance da súplica da mãe ao avô. De qualquer maneira, mesmo sendo rápido, o desfecho não deixa de fora a duplicidade de papéis – característica marcante de Inês –, estendendo os momentos de diversão vividos pela protagonista com Pedro a seu convívio com o filho, o que mantém a mãe distraída, sem perceber o bote preparado por Coelho. Pode-se atribuir o aspecto sintético do trecho ao pequeno interesse que suscitava, uma vez que o assassinato seria apenas um meio para se recuperar a imagem gluttona de Pedro, porque, como consta do roteiro original, o episódio deveria prolongar-se para além do momento em que Pedro, depois de vingar-se do assassino, comesse o coração de Pêro Coelho, sofrendo, certamente por ter-se deixado levar pela gula, uma tremenda indigestão.

---

<sup>32</sup> Op. cit. p. 300-301.

## IV

Se há uma constante no texto da paródia, ela diz respeito à caracterização de Pedro como esse homem que daria seu reino não pela mulher que ama mas por um bom prato. Além do texto da paródia, há um desenho, feito pelo próprio Eça, em que se vê Dom Pedro sentado à mesa comendo o coração de Pêro Coelho. Junta-se a esse desenho uma quadra, do mesmo Eça, que diz:

Caminhante! Na página fronteira,  
Tu vês Dom Pedro, o Cru, forte e sem medos,  
Ceando! Pedro para quem o coração humano,  
Depois de assado já não tem segredos<sup>33</sup>.

Se o título deste capítulo dá o tom do que vai na paródia, a mesma paródia pode ser compreendida a partir do que é dito nos dois últimos versos desta quadra. Toda ela é um movimento em direção à quebra dos “segredos” que envolvem o episódio histórico de Inês de Castro, responsáveis por sua persistência como tema literário. O maior desses “segredos” diz respeito à maneira pela qual o fato histórico perdeu sua historicidade, seu caráter humano, passando a figurar como um paradigma impossível das relações amorosas. Resumindo esta já tão resumida ópera, é preciso dizer que a paródia de Bilac, Eça & Cia vai direto ao ponto fundamental para que compreendamos a *natureza* do amor dessa dupla medieval que é a crônica de Fernão Lopes. Esta versão paródica aproveita inovadoramente o que ali se registrou acerca da construção dos túmulos. Como ficou dito nos capítulos I e II deste trabalho, Lopes lembra que a grandeza do amor de Pedro e Inês é medida pela sua realidade. Como vimos, o cronista não recusa especificidade ao amor desse par,

---

<sup>33</sup> Op. cit. pp. 82-83.

caracterizando-o como raro, mas nunca é demais lembrar que essa raridade se deve ao fato de que Pedro foi capaz de manter-se preso a Inês pela memória, já que, como diz Lopes, a distância é *o principal azo de se perder o amor*. De resto, foi uma ligação como outra qualquer, em nada semelhante aos *amores compostos* através das infindáveis possibilidades oferecidas pela ficção.

Muitas versões literárias do tema trataram de retirar dele exatamente isso que parecia atrair a atenção de Lopes: o fato de essa história estar longe do universo fantástico de Tristão e Isolda, de ter acontecido com um homem e uma mulher reais. Uma história real, cheia de lacunas, de mal-entendidos, como acontece com esse tipo de história, e por isso mesmo, capaz de permanecer viva não apenas na memória de Pedro mas de todos os que eventualmente entrem em contato com ela. E a vida, afinal, encontra-se não no que é fixo, rígido, mas mutável, ambíguo<sup>34</sup>.

Daí ser possível dizer que o *amor verdadeiro*, como o caracteriza Lopes, experimentado por Pedro, não corra qualquer risco de ser menos verdadeiro se, em seu registro, de mistura com referências à força do amor que, entre outros efeitos, faz do infante um completo obcecado pelo culto da imagem de Inês, encontrem-se elementos prosaicos, presentes na paródia através da própria caracterização da gula de Pedro e das referências às atividades domésticas desempenhadas por Inês. Esses são fatores que acabam por manter o lado *verdadeiro* do amor preservado não pela via da idealização do relacionamento dos

---

<sup>34</sup> A título de exemplo que sirva de contraponto desta abordagem paródica, lembro os poemas de Eugénio de Castro, *Constança e O enterro de Inês de Castro*, em que a fluidez identificada em Garrett é elevada a potências inimagináveis, o que, usando os termos de Umberto Eco, anula qualquer possibilidade de que o episódio se constitua literariamente como *informação*, limitando-se a figurar como *redundância*. Ver: CASTRO, Eugénio de. *Obras Poéticas*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Editor, 1971. V. V e IX, respectivamente. Ou, ainda, o soneto anônimo do século XVIII, em que o episódio histórico é reduzido a paradigma do amor infeliz. Em: SOUSA, Maria Leonor Machado de. *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (Biblioteca Breve), 1984, p. 138.



amantes, mas pela criação de um ambiente carregado de ambigüidade, que tem na figura de um príncipe aburguesado um bom ponto de apoio para provocar um efeito que talvez escape ao objetivo de riso imediato procurado por Bilac e Eça.

A desmitificação dos protagonistas do episódio, provocada pela paródia, não é o ponto final dessa versão que, mesmo incompleta, oferece um complexo material para quem se disponha a mergulhar no *never ending* tema inesiano. É bom lembrar que, depois de alguns desencontros e conflitos de interesse, os dois amantes acabam por falar a mesma língua, o que nos leva a supor que o amor entre ambos é de fato tão forte que sobrevive a um inimigo com o qual Fernão Lopes não contava. Se para o cronista a distância era a grande prova para a detecção do verdadeiro amor, a versão paródica deixa claro que não há prova maior para o mesmo amor que a convivência prolongada. Resulta disso uma separação entre a experiência efetiva do amor e sua idealização. O par de amantes tem suas atitudes desmitificadas, ficando contudo resguardado da mesma desmitificação o sentimento que os une. A permanência do amor pode ser sentida na particular apropriação dos versos camonianos, já citada

Estavam eles dois postos em sossego  
Cedendo do amor a doce lei

A mudança empreendida pela paródia em relação aos versos camonianos pode ser tomada como índice da permanência do amor porque, ao contrário do que é apresentado n' *Os Lusíadas*, o foco não se restringe à figura de Inês mas se amplia, de forma a incluir Pedro como beneficiário de uma situação de plenitude. Plenitude que no texto camoniano é associada, por um lado, à certeza do amor correspondido e, por outro, à experiência da

maternidade, o que contribui para o redimensionamento das implicações eróticas da utilização do termo *sossego*:

Estavas, linda Inês, posta em sossego,  
Da vida colhendo o doce fruto,

.....  
Aos montes insinuando e às ervilhas  
O nome que no peito escrito tinhas<sup>35</sup>.

Em Camões, o sossego é atributo exclusivo de Inês, enquanto na paródia é fruto de uma situação de cumplicidade entre os amantes, capaz de fazê-los esquecer das meias, dos calos, dos problemas digestivos.

Quanto às versões que se ocuparam e ainda se ocupam de retirar a carga de realidade dessa história, no objetivo de buscar uma explicação lógica, inequívoca para a manifestação e para o funcionamento desse sentimento obscuro que é o amor, elas não raro procuram sistematizá-lo, empreendendo para tanto à espécie de higienização anteriormente referida: falar de amor só é válido quando esse mesmo amor estiver associado ao sublime, ao ideal. Eleito como a via de acesso à imortalidade, objeto de desejo de todo ser humano, não caberia ao amor ser confundido com qualquer outro sentimento excessivamente terreno, mortal até, como o desejo de satisfação de necessidades não apenas sexuais mas que, enfim, a elas chegam a estar ligadas, como essa estranha cumplicidade que se cria depois de uma longa convivência. Num tal contexto, seria muito difícil lidar com um conceito ou com um tema que recebesse, com todos os riscos de desequilíbrio que isso implica, iguais cargas de idealidade e realidade.

---

<sup>35</sup> CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Livraria, s/d. p. 141.

A via da paródia acaba por se constituir em uma das poucas possibilidades de fazer confluir para o tema do amor dois princípios que a convenção tornou inconciliáveis. Mas nem assim é possível falar em uma convivência entre esses princípios que respeite a equivalência das forças que eles representam. Como diz Bakhtin, ao falar da diferença entre a paródia na Idade Média e na época contemporânea, a festa oficial:

Era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória (...) A festa oficial traía a *verdadeira* natureza da festa humana e desfigurava-a. No entanto, como o caráter autêntico desta era indestrutível, tinham que tolerá-la e às vezes legalizá-la parcialmente, e conceder-lhe um lugar na praça pública<sup>36</sup>.

Aos poucos a indestrutibilidade do caráter autêntico da festa foi diminuindo e a paródia, ponto de apoio da autenticidade, deixou de ser uma força positiva, libertária em relação à constrição representada pela festa oficial. Tal como acontece com a paródia medieval, a paródia moderna “também degrada, mas com um caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora”. Na paródia medieval

A degradação cava o túmulo corporal para dar o lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem valor somente destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo sempre é o *começo*<sup>37</sup>.

No que diz respeito ao “drama jocoso” de Eça e Bilac, a complexidade a que aludi acima está diretamente relacionada ao fato de podermos perceber nele não a adequação à nova fórmula da paródia, que deforma o objeto parodiado pelo prazer de vê-lo destruído,

---

<sup>36</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: UnB/ São Paulo: Hucitec, 1996. p.8.

<sup>37</sup> Op. cit. p. 19.

destituído de seu valor original e sem qualquer possibilidade de vir a ter outro valor qualquer, mas uma *festa autêntica*, uma espécie de chacoalhão no tema inesiano, que acaba por recuperar sua força vital, encontrada em uma história comum de amor humano, provavelmente muito mais próxima daquilo que é descrito em tom de farsa pelos dois autores do que nos querem fazer crer as versões assépticas que, aproveitando-se das já mencionadas lacunas das crônicas, transformam Inês no estereótipo da vítima inocente, imolada à causa do amor sublime – um prato cheio para aquilo que pretende a versão de Eça e Bilac. Só depois de ser destruída pelo excesso de humanidade, caracterizado principalmente pela baixeza das atitudes do protagonista, essa história – e a imagem do amor que ela transmite – ganha dignidade para servir de paradigma.

## V

O contraponto à paródia de Eça pode ser buscado em *Inês de Portugal*, romance moderníssimo, nascido de um roteiro para cinema, escrito por João Aguiar e publicado em 1997. Lendo-se o texto, percebe-se a preocupação do autor com a construção de personagens que escapem das camadas de estereotipia que os têm há longo tempo coberto. Também para conferir atualidade ao tema, Pedro e Inês são postos em situações que pretendem ser análogas àquelas vividas por qualquer amante – aí já se pode ver a aproximação com Lopes. Aparentemente, então, o romance moderno de Pedro e Inês repetirá a ousadia da paródia, ao fazer com que os amantes saiam de sua idealidade, passando a viver uma reconhecível “vida real”. Desta vez, não serão os calos e a gula os anzóis da realidade, mas o primeiro encontro sexual desse par. Essa inovação representa para o tema uma verdadeira revelação, comparável a um furo jornalístico, se considerarmos

a discricção que costuma envolver essa parte da história. O leitor que experimentou o voyeurismo olhando pela fechadura da paródia, pensando naquela parte em que Eça esmera-se em sugerir a farra dos amantes, começa a esfregar as mãos, preparando-se para deliciar-se com uma cena que – ele imagina – será, no mínimo, tórrida. Bom, chega de aguçar a curiosidade desse aprendiz de voyeur, vamos à cena:

A cama revolvida, os lençóis sulcados pelos corpos. O sereno assombro das sensações passadas, o assombro de ter vivido momentos tais que só os conhecia de os ouvir tenuemente sugeridos no canto de segréis e trovadores.

Inês está imóvel, deitada sobre as costas, com os olhos fechados e a boca a desenhar um leve sorriso. Não há palavras que a descrevam, segréis e trovadores nenhuma trova poderiam fazer que a retratasse.

Um pano de linho fresco, a sua alvura manchada pelo sangue da iniciação. Pedro olha-o, pega nele. Entre os dois, nada é sujo ou impuro (...)

Se te disser que fui aqui como donzel e não homem que conhece mulher? Que aprendemos juntos o que hoje fizemos? Ah, palavras, encontrar palavras...perdoa-me: não sou trovador, como el-rei meu avô.

E eu, diz-lhe Inês, não sou uma santa, como a senhora rainha tua avó.

Olham-se em deslumbramento. Abraçam-se de novo, agora não para o amor mas para a ternura, para sentirem os dois corpos sem distância. E riem como adolescentes<sup>38</sup>.

*Horror, horror, horror!...* O que aconteceu com todas as promessas de divertimento? Onde, afinal, foi parar a grande revelação? Está certo que o choque provocado pela frustração das expectativas só é uma reação cabível para um leitor minimamente exigente, levando-se em conta que a exploração da virgindade de Inês pode ser considerada um grande avanço no plano das versões. Mas escancarar a perda da virgindade não é suficiente. Neste nosso contexto, não é só contar uma novidade o que interessa, importa saber fazê-lo, de maneira que o que é novo tenha aparência de novo. Do jeito que está, o autor corre o risco de que o leitor conclua, depois de ter sido apresentado à

---

<sup>38</sup> AGUIAR, João. *Inês de Portugal*. Porto: Asa, 1998. p. 41-42.

revelação: e daí que ela era virgem? Um dia todas as mulheres o são. Um dia, seguindo-se o curso da natureza, deixam de sê-lo, e é tudo.

Muito bem, depois de frustradas as expectativas, devo agora apresentar mais claramente os motivos para a frustração. Estão incluídos neste trecho todos os elementos comuns ao tema, a começar pelo que é dito na crônica de Lopes. Também nesta versão estabelece-se uma diferença entre a experiência real do amor e aquela que nos oferecem as ficções, onde se fabricam os *amores compostos*. Nenhum trovador – diz o narrador – é capaz de reproduzir o que se passou na alcova do infante. A arte não consegue imitar a vida. Depois, Pedro dirá, justificando sua dificuldade com as palavras, que não saiu ao avô, D. Dinis. Reforçando a distância entre a imagem e a realidade, Inês contra-ataca lembrando que, ao contrário da avó Isabel, não é santa. Dessa maneira, o par que se constitui diante de nós nesse momento, porque efetivamente vive a sexualidade, opõe-se aos paradigmas em que se transformaram os avós do infante, que, por isso mesmo, deixaram sua humanidade de lado para viverem, na condição de personagens fictícios, os papéis de trovador e de santa. Outro aspecto do trecho que remete ao tema é a duplicidade na natureza desse relacionamento amoroso, que se constrói com a passagem da zona sexual para a zona da *termura*.

Em uma atmosfera de tamanha adequação, o que explica a reação horrorizada? É justamente esse o problema: a exploração de uma região desconhecida não garante que esta versão possa oferecer um ponto de vista que, ao mesmo tempo que redimensione o amor dos protagonistas, indique e justifique a permanência do tema. Por outro lado, o fato de atuar em um território conhecido – definido a partir do delineamento do que seja característico do episódio –, cheio de construções, não impede que se revolva o terreno disponível.

Afinal é mesmo o excesso de adequação que põe a perder esta *Inês de Portugal*. Entretanto, não se trata de um excesso de adequação ao que é característico do episódio, mas a toda e qualquer obra que trabalhe o amor – e o sexo – de maneira convencional. Nesse sentido, chega a ser ridículo dizer que não há palavras que descrevam uma cena convencional, em que uma mulher se encontra convencionalmente deitada depois de um ato sexual. Mas, se compararmos esta cena com o que era produzido segundo as regras da convenção trovadoresca – que, segundo o narrador, era incapaz de fornecer um registro fiel desses momentos – teremos ainda que observar que nem sempre é a convenção que mata o amor, mas o modo como a concebemos e aplicamos. Afinal, Resende, Mota, Ferreira, Camões, enfim, todos os autores que vêm sendo estudados neste trabalho, estão sempre às voltas com uma convenção, seja ela literária, filosófica ou política. Mas cada um deles lida com a convenção de maneira a moldá-la, propiciando aos leitores leituras renovadas do episódio histórico. A paródia inclui-se neste contexto como um processo radical de moldagem da convenção.

Ao contrário do que ocorre no texto de Eça e Bilac, apesar do que sugere a recusa à idealização que se vê no trecho acima, não é aquele excesso de humanidade, que dessacraliza os mitos para renová-los, o que nos é oferecido neste romance. Transportada para um contexto paródico, essa descrição da cena de iniciação sexual de Inês seria comparável àquela em que Eça descreve a indumentária e os movimentos do assassino. A presença marcante do convencionalismo faz com que essa obra – aparentemente tão distante do estereótipo pela escolha do enfoque a ser dado ao tema – acabe por incluir-se entre as que poderiam servir de inspiração a uma nova safra de textos paródicos, interessados em explorar esta aparentemente paradoxal idealização da sexualidade.

Uma última observação: na *Nota Prévía* que abre o romance de João Aguiar o autor declara:

Um filme e um livro sobre Pedro e Inês não me parecem de mais na época da Grande Amnésia, que é a nossa<sup>39</sup>.

Por estas palavras, temos a certeza de que a proposta do romance é promover uma volta ao passado que possa ajudar a compreender o presente. Através do contraponto, é possível perceber o quão importante é a paródia para o estudo do tema, o quanto é difícil retomá-lo, de maneira que a atualização a que seja submetido não se transforme na banalização de um episódio que tem suscitado abordagens literárias complexas, como aquelas que temos acompanhado.

## VI

A partir da percepção da importância que pode ter uma brincadeira familiar, voltamos ao começo deste capítulo, onde explorei a possibilidade de se compreender o interesse de Eça por Inês como um desdobramento de um interesse maior, fruto de uma mudança na compreensão do papel das tradições nacionais. Se o próprio Eça chegou a pensar seriamente sobre a brincadeira inesiana não interessa. O que interessa é perceber, através desse retalho de obra, os modos pelos quais a tradição cultural pode incidir sobre a coletividade, mesmo quando seus membros estão dispostos a reduzi-la a um amontoado de bobagens caducas. A tradição, como demonstra esta paródia inesiana, só é inútil quando se

---

<sup>39</sup> Op. cit. p. 7.



contenta em reproduzir estereótipos, exigindo de todos que os tomem como modelos. Toda vez que o mundo da tradição é acionado para que a coletividade pense sobre seu destino, ele não faz mais do que cumprir o seu papel.

Eça de Queirós pode ser identificado como esse indivíduo que, depois de lutar contra aquilo que – às vezes estereotipadamente – reconhece como estereótipos, olha para a tradições de seu país e passa a enxergá-las não como o motivo da imobilidade nacional, mas como a fonte das mudanças necessárias. O Eça espantado e cheio de dúvidas, que em 1890 enchia de perguntas o amigo Oliveira Martins, chega a 1894 menos ressabiado com a tradição, sentindo-se suficientemente confortável para elogiar o autor de *Os filhos de D. João I* e de *Nun'Álvares* nos seguintes termos:

Tu reconstróis a Pátria, e ressuscitas, com esses livros, o sentimento esquecido da Pátria. E não é pequeno feito *reaportuguesar* Portugal. Pagas de resto a dívida, que nunca fora paga àqueles que fizeram Portugal. Outros estão no limbo escuro, pedindo igualmente o seu salário. Pensa neles<sup>40</sup>.

Estaria Inês entre essas criaturas que, de acordo com Eça, do *limbo escuro* esperam seu salário? Eis aí mais um enigma a ser decifrado.

---

<sup>40</sup> QUEIRÓS, Eça de. Correspondência. Op. cit. p. 168.

## **CAPÍTULO V. A PERMANÊNCIA**

**PORTUGAL É UMA PROVÍNCIA APENAS. O MEU REINO É O REINO DA SAUDADE. O DESTINO DA PÁTRIA REFLETIDO EM *PEDRO O CRU*, DE ANTÓNIO PATRÍCIO.**

I

Nesta altura do caminho creio que não seja difícil perceber que um tema literário que sobrevive por tanto tempo tira parte de sua vitalidade do entrelaçamento das versões que se vão acumulando sobre ele, o que demonstra a importância de voltarmos nossa atenção para o diálogo entre as obras. Através desse diálogo é que se vai montando a tradição, com as recorrências e modificações características do fenômeno.

Da mesma maneira que se dá o entrelaçamento das várias versões, o amor trágico – o conhecido fator de permanência do episódio inesiano – entrelaça-se aos aspectos históricos que esse mesmo episódio ressalta ou encobre, levando-nos a pensar sobre as conseqüências concretas de uma atitude que, tendo origem em uma questão pessoal, cujo centro é o proclamado amor de Pedro, acaba por incidir na vida de toda uma coletividade. Do encontro entre o imaginário e o histórico resultarão os sentidos da vingança de Pedro e da coroação de Inês.

Este *Pedro o cru* não fugirá à regra. António Patrício, concentrando a ação da peça nos desdobramentos da morte de Inês, esforça-se por dar conta das conseqüências coletivas das atitudes de Pedro. Não só por ser esta uma obra teatral, o entrelaçamento de *Pedro o cru* à série temática deve ser buscado através da *Castro*. Se voltarmos atrás, veremos que a tragédia de Ferreira termina com o juramento de vingança de Pedro. A punição violenta dos culpados e a declaração da união com Inês são o mote da peça de Patrício, o que nos permite imaginar que ela possa ser vista como uma continuação da obra de Ferreira. Mas

antes de Patrício vieram Camões e Eça na literatura e Oliveira Martins na historiografia. Tendo-os como antecessores, não é difícil imaginar que a continuação da história tomasse um rumo diferente daquele que tinha quando Ferreira a abordou.

Camões introduziu certeza onde Ferreira havia semeado dúvida, Eça riu de ambas, mas deixou indicado que é preciso mais do que uma noite de galhofa para invalidar o tema, apagando as questões que, através dele, alimentam todo um imaginário cultural. Quanto a Oliveira Martins, esse foi um historiador que encarou a violência de Pedro sem disfarçá-la, mas também sem reduzi-la a índice da loucura de um rei doente.

Quando a herança chega em suas mãos, Patrício precisa levar em conta tudo o que os antigos herdeiros acrescentaram ao patrimônio. Para dar continuidade ao trabalho, ele escolhe manter a dúvida de Ferreira, principalmente no que diz respeito à questão dos limites entre interesse individual e coletivo mas, digamos que, depois da desconfiança lançada por Eça, será necessário radicalizar a abordagem para provar que sua versão não é mais um arremedo de folhetim açucarado<sup>1</sup>. Junte-se a essa necessidade, o interesse da particular abordagem de Oliveira Martins, que faz de um rei caracterizado como louco por um historiador importante como Herculano o legítimo representante de seu povo. Sobre o guerreiro Afonso Henriques e o justiceiro Pedro, Oliveira Martins dirá:

Errada ideia formar-se dessas épocas aquele que não puder desprender-se das impressões resultantes dos períodos mais próximos de nós. (...) A loucura de Pedro I vale, portanto, a nosso ver, tanto como o banditismo de Afonso Henriques. Os dois reis são os dois tipos – da guerra e da justiça. Assim como a primeira era selvagem e feroz, assim a segunda é irregular, cheia de caprichos e arbitrária. Mas se Afonso Henriques foi o chefe do bando, D. Pedro I é

---

<sup>1</sup> Esta relação com a paródia deve ser compreendida no âmbito dos exercícios interpretativos que vêm sendo propostos aqui. Não há qualquer indício de que Patrício tenha tido acesso a esse texto. Entretanto, essa leitura paródica do episódio deve ser levada em conta como medida de um certo esgotamento do tema, o que estaria a exigir novas abordagens que pudessem renová-lo. É nesse sentido que a peça de Patrício pode ser compreendida como uma resposta, dirigida a esse contexto de esgotamento, não diretamente a Eça e Bilac.

decerto o *pai* da família portuguesa. O seu furor justiceiro não é mais louco do que o furor guerreiro do primeiro rei<sup>2</sup>.

Tentando compreender as atitudes de Pedro através de seu enquadramento no contexto político e cultural em que viveu o rei, o historiador percebe um modo de governo perfeitamente sintonizado com os anseios e a necessidade do povo naquilo que Herculano havia identificado como loucura:

O juiz não será um algoz, mas é mister que seja um tirano, e o símbolo da justiça não está na balança com o seu fiel sensível, mas antes na espada e no látigo, na fúria e no amor, no capricho benevolente e na sanha vingadora de um rei temido como foi D. Pedro.

Assim como a sua justiça era, pois, destituída de majestade, assim o eram as suas folganças. Dir-se-ia um rústico feito rei; e acaso por isso o povo o amava tanto. Não tinha distinções, nem delicadezas, no sentimento, nem no trato. Em tudo era brutal. Se confundia em si o juiz e o algoz, as suas festas eram *kermesses* extravagantes e plebéias.(...)

Os seus castigos terríveis, passando de boca em boca, faziam-lhe um pedestal de força; e as suas contínuas folganças populares cimentavam essa força com o amor íntimo que nos merece quem tem connosco a irmandade de gostos. O povo via-se rei na pessoa de D. Pedro<sup>3</sup>.

O exercício da justiça que inclui o *capricho benevolente* entre seus atributos não poderia estar mais distante do conceito de justiça defendido por Camões. Quanto a Ferreira, para ele possivelmente seria uma tragédia ver-se diante de uma descrição que coloca rei e súditos em um mesmo plano, sem que o primeiro cumpra seu papel de líder no processo de elevação das aspirações do povo. Mas Oliveira Martins, estando tão afastado da realidade histórica medieval, percebe nessa estranha associação um forte elo entre rei e povo que confere uma inegável legitimidade a esse reinado. Para compreender a natureza dessa legitimidade será útil aproximá-la da natureza da legitimidade do amor do rei por Inês.

Como demonstrou a comparação entre a paródia e *Inês de Portugal*, toda mudança operada em um modelo envolve risco. A inclusão da loucura de Pedro num contexto

---

<sup>2</sup> MARTINS, J. P. Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Guimarães, 1951. V. I. p. 129 e 131.

<sup>3</sup> Op. cit. p. 136.

ficcional, nos mesmos termos em que a apresenta Oliveira Martins, exige cautela do autor que se interesse pelo procedimento, para que aquilo que é detectado como particularidade não se transforme em apologia da violência – o que, afinal, é uma das preocupações do “nosso tempo”. Por estas indicações, pode-se ver que Patrício se encontrava em uma encruzilhada mais complicada do que aquela em que se meteu a Dorothy de *O mágico de Oz*. Por causa disso, seria preciso radicalizar para sair da encruzilhada. Patrício, decidido a enfrentar os riscos, escolheu justamente o traço da loucura de Pedro para dar prosseguimento ao tema. Mas a radicalidade presente nesta versão vai além da mera incorporação à trama da loucura do rei. Uma vez que se decide por seguir a esteira da caracterização de Oliveira Martins, o autor de *Pedro o cru* não se pode contentar em repetir os passos de seus antecessores, que, como vimos, restringiam-se ao registro superficial da vingança, sem dar maiores detalhes sobre sua aplicação. Não é o que ocorre com Patrício, que opta por desenvolver toda a peça em torno dessa a vingança de Pedro, com o diferencial extra de que ela compreende a sanguinolenta deglutição do coração de Coelho e a coroação do cadáver.

Para que o leitor pudesse pesar as implicações coletivas da loucura do rei, esses dois passos da vingança acabam por ter conseqüências que problematizam o que Oliveira Martins havia apresentado como um encontro bastante equilibrado de interesses, ainda que a sociedade contemporânea tivesse dificuldade em perceber o equilíbrio. Como já veremos, o problema apontado pelo texto de Patrício na conduta de Pedro nada tem a ver com preocupações moralizantes, não sendo fruto da incompreensão provocada pela diferença de contextos. A princípio, a conduta do rei aparece mesmo como uma qualidade que faz dele o homem mais que adequado para desempenhar seu papel. Aos poucos, porém, essa adequação vai-se perdendo, à medida que a coroação do cadáver de Inês revela-se apenas

mais um gesto de uma vontade individual. O rei muda, recusando-se a continuar sendo *o pai da família portuguesa*, papel que, segundo Oliveira Martins, criava condições para que o povo se visse *rei na pessoa de D. Pedro*.

Não é apenas o diálogo com o historiador que importa considerar. Há também que se levar em conta o aparente desinteresse da literatura portuguesa pelos dois lances mais terríveis dessa história, que, mesmo não tendo qualquer apoio na historiografia, permanecem como os pontos altos da propagação oral desse episódio. O motivo para esse desinteresse não é claro, mas é possível associá-lo a uma dificuldade em se enquadrar as duas cenas em textos que em geral estavam interessados em realçar a importância da atitude decidida de Pedro, através de seu esforço na reversão da morte de Inês. Nesse sentido, nada mais útil do que se terminar a história com a promessa firme de Pedro ou, ainda, com a referência à vingança como um vitorioso ato pretérito, enfim, como o exemplo necessário, a partir do qual o povo pode orientar-se. Considerando-se a mudança de contexto – para a qual chama a atenção Oliveira Martins –, uma vez que o interesse desses autores recaía na disposição de Pedro para a ação, tornava-se difícil convencer os leitores mais refinados de que comer o coração de um homem e desenterrar uma mulher morta há cinco anos para proceder a uma cerimônia de coroação constituíssem bons exemplos. Poderia ser, então, um problema de estratégia retórica o que impediria o aproveitamento desses dois lances pela alta literatura. No que diz respeito à coroação do cadáver – que, segundo consta, teria seu primeiro registro literário datado de 1577, na *Nise laureada*, a tragédia de Bermudez anteriormente citada – esse foi sempre um lance que encontrou espaço na literatura espanhola, ficando de fora das versões portuguesas. Segundo Maria Leonor Machado de Sousa:

Apesar de ter aparecido em todas as tragédias espanholas do século XVII, (...) apenas foi tratada neste período em dois poemas portugueses, (...) *Imperio Lusitano*, de Fernão Correia de Lacerda, inédito, talvez ainda do século XVI, e *La Iffanta coronada*, de Soares de Alarcão<sup>4</sup>.

Seria apenas depois do sucesso das adaptações portuguesas da tragédia *Reinar después de morir*, de Luís Vélez de Guevara, publicada em 1652, que a cena entraria na literatura portuguesa – especificamente, a partir da *Tragedia de dona Ignez de Castro*, de Nicolau Luís, publicada em 1772. Maria Leonor afirma que, pelo menos desde sua 5ª edição, a *Nova Castro*, grande sucesso de João Batista Gomes Júnior, era representada e publicada com o final da peça de Nicolau Luís. Esclarece o editor da obra acerca da inclusão desse desfecho alternativo:

A lembrança de que muitas pessoas desejão ver no fim daquella optima tragedia huma Coroação, fez com que se imprimisse esta, apesar da falta de unidade que há, o que forma hum erro Dramatico, que o seu Auctor não desculparia se existisse<sup>5</sup>.

Como diz a nota, a decisão de proceder a uma inclusão que certamente desagradaria o autor deve-se exclusivamente ao grande interesse do público em ver a coroação no fim da peça. Esse interesse teria existido antes da proliferação das versões espanholas, sendo ignorado pelas primeiras versões literárias que deram uma feição ao tema? Não há como responder à pergunta. Mas não seria mal imaginar que, no caso de uma resposta afirmativa, esse interesse popular, não satisfeito pelas versões literárias, remeteria para a simbiose entre o rei e o povo que, afinal, não teria sido superada com a superação do modelo político-cultural em que a história originalmente havia se passado. O que nos levaria a concluir que entre o público de Patrício poderia ainda encontrar-se quem se identificasse com a decisão

---

<sup>4</sup> SOUSA, Maria Leonor Machado de. *Inês de Castro. Um tema português na Europa*. p. 63.

<sup>5</sup> Citado em SOUSA, Maria Leonor Machado de. Op. cit. p. 63.



de Pedro, sentindo-se atraído por ela, movido mais a admiração do que a horror. Não seria desprezível esse contingente, ainda que a maioria das versões literárias mantivesse o desinteresse em aproveitar tematicamente a morte dos assassinos e a coroação do cadáver.

Para a leitura que se propõe aqui, é esse o público que devemos ter em mente, mesmo que ele seja hipotético, porque, como veremos, a reflexão elaborada por António Patrício através de *Pedro o cru* tem muito daquela desconfiança que vimos em António Ferreira. Uma desconfiança voltada para um outro ponto, pois Patrício assume a “loucura” como traço identitário para depois fazer esse povo, que tanta confiança e admiração depositou no rei, encarar o que sozinho ele não consegue: Pedro não queria sua companhia na aventura que culminaria na revivescência de Inês. Nesse ponto da história do reino, o povo passaria de co-agente a isso que ele era quando lia ou via encenadas as versões do episódio, apenas público.

## II

Como eu já disse antes, tanto a punição quanto a coroação são as medidas tomadas pelo rei para reverter a morte de Inês. Se de um lado é possível interpretá-las positivamente, como o esforço de um ser humano na tentativa de burlar as regras impostas pela sua própria condição, por outro há que se considerar tratar-se de um esforço que, salvo chuva e salvo engano, está fadado a fracassar. Some-se a isso o fato de Pedro não ser qualquer ser humano, mas um ser humano que representa e guia toda uma coletividade. Seu fracasso ou sua vitória dão a medida do fracasso ou da vitória da coletividade.

Movido pela saudade o rei organiza-se para cumprir seus planos. Vê-se que, a princípio, nada há de surpreendente na conduta de Pedro; não é a presença da saudade que

deve assustar seus súditos. Já marcara presença em algumas falas de Inês que acompanhamos, quando ela se via morta, condenada à separação dos filhos e do amante. E, para além dos limites do episódio, convencionou-se que a saudade é especialidade portuguesa. Mas, para quebrar a monotonia da obviedade, sirvo-me de um brasileiro para uma rápida definição do conceito-sentimento:

Toda saudade é a presença da ausência  
de alguém, de algum lugar, de algo enfim.  
Súbito o não toma forma de sim,  
como se a escuridão se pusesse a luzir  
da própria ausência de luz  
o clarão se produz,  
o sol na solidão  
Toda saudade é um capuz transparente  
que veda e ao mesmo tempo traz a visão  
do que não se pode ver  
porque se deixou pra traz  
mas que se guardou no coração<sup>6</sup>.

A canção acima termina com a afirmação de que a saudade tem o poder de recuperar o que foi perdido porque está intimamente ligada ao termo de eleição de Fernão Lopes, que não é outro senão a memória, esse não-espaço em que o não-tempo da lembrança se instala e promove a constante presentificação do passado, interrompendo, assim, a irreversibilidade da morte – não esqueçamos a etimologia do termo recordar: trazer para o coração. Mas, no caso do Pedro da peça de Patrício, a saudade não se limita a projetar intensamente a imagem de Inês na memória do rei, que também não se satisfaz depois de ver construídos os dois monumentos de pedra em Alcobaça – a memória do amor eternizada. Sua função vai além, pois Pedro não se contenta com uma imagem mental – e

---

<sup>6</sup> GIL, Gilberto. Toda saudade. In: *O Eterno Deus Mu Dança*. WEA:CD 229256620-2, 1989.

oficial – da amante coroada como rainha. Uma rainha tem um corpo. É ele que deve ser coroado. Só assim a interrupção da morte seria completa, seria eficaz.

Estranho sentimento esse? Não. A necessidade de coroar o cadáver equivaleria à assunção, levada às últimas conseqüências, de representante do

Povo saudoso (...) que apercebe em tudo quanto toca a sombra da ilusão e da morte, mas a uma e outra exige a promessa de vida<sup>7</sup>.

Em *Pedro o cru* a exigência de vida deve ser entendida de maneira literal: a memória da morta é a promessa da vida na transcendência mas Pedro quer, além dessa vida, aquela que apenas o milagre da ressurreição do corpo pode permitir. A perseguição desse milagre é o mote da peça. Com sua ação – a punição dos assassinos com a morte – Pedro transforma-se no agente desse milagre, dispensando assim a interferência divina em assunto tão marcadamente humano, uma vez que se trata de trazer de volta à vida um corpo sem o qual a alma não se basta<sup>8</sup>. No diálogo com Afonso, o escudeiro, diz o rei:

imagina tu que justiça foi feita. (...) Então a paz de Deus virá sobre a minha alma. Três dias viverei com meu amor... Logo...logo depois de os justiça, vou erguê-la da cova... à minha Inês.

---

<sup>7</sup> LOURENÇO, Eduardo. “Da Literatura como Interpretação de Portugal”. In: *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1982, p. 110.

<sup>8</sup> O tratamento dado à saudade por António Patrício nesta peça dá a medida de seu diálogo com o Saudosismo de Teixeira de Pascoaes. Enquanto Pascoaes se aplica em defender a força criadora do lado espiritual da saudade, Patrício opta por descrever uma saudade que não se restringe ao plano espiritual, porque se crê poderosa o suficiente para reverter o irreversível. Sobre a saudade afirma Pascoaes que “o homem só vê nitidamente o que perdeu; só possui em absoluto o que perdeu. E por isso, as trevas da morte revelam melhor a pessoa amada que todo o sol que a iluminou durante a vida! A morte roubou-lhe o que é efêmero e transitório, a aparência, mas a Saudade revelou-lhe a eterna aparição, a sua pessoa integral e essencial. A sombra da Morte que nos esconde, esvai-se ante a Saudade que nos mostra”. Pode-se ver nesta afirmação um resumo do que acontece com Pedro quando Inês morre. É pela ação da saudade que o rei pode amar Inês completamente. Entretanto, em *Pedro o cru* essa saudade não tem medida, ela extrapola o objetivo pascoalino de uma libertação do corpo para que se fixe a *imagem espiritual e eterna das cousas*, tornando-se a ponte para a ressurreição da carne. Será essa desmesura saudosa o tônico do Pedro da peça. A partir dela o autor apresentará sua versão das problemáticas conseqüências coletivas da devoção a esse sentimento. Ver: PASCOAES, Teixeira de. *Os poetas lusíadas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. A citação foi retirada da p. 75.

Diante da surpresa do escudeiro, Pedro acrescenta:

Vou bater à cova dela e chamo: Inês... É em Santa Clara, aqui pertinho

Dando um ar de simplicidade ao momento do reencontro com Inês. Seria necessário apenas uma batida. Mas a cova é uma casa diferente. Na verdade, não é a casa toda, mas o vestibulo, o que faz Pedro acrescentar:

É por lá que se vai para o outro reino...<sup>9</sup>

Essa informação é suficiente para colocar sob suspeita o que se supôs fosse o objetivo de Pedro. Talvez não se tratasse de trazer Inês de volta à vida mas de ir partilhar com ela sua morte.

Antes dessa informação tinha-se a descrição do lado que se chamou de positivo da atitude de Pedro. Lado que tende a ser obscurecido por essa outra atitude, que tem suas conseqüências pressentidas por representantes dos vários estratos da sociedade portuguesa participantes da trama. Mas a base desse pressentimento deve ser buscada em outra parte, no temor demonstrado pelos pajens, logo na abertura da peça, de que o rei cometesse perjúrio. Como sempre, ouve-se o rei que, no meio da noite, baila com o povo. Mas algo não parece normal. Conversando, os dois pajens imaginam se a quase recusa do rei em dormir não seria causada por sua expectativa de ver chegarem os traidores, trocados com o sobrinho castelhano. Aberta a perspectiva de quebra da promessa feita a Afonso IV, é este o diálogo que acompanhamos:

---

<sup>9</sup> PATRÍCIO, António. "Pedro o cru". In: *Teatro Completo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 79.

Primeiro pajem: Acreditas então que o rei perjure?  
Segundo pajem: São estes os rumores. Eu por mim...  
Primeiro pajem: Eu não. Não posso crer. El-Rei jurou, ainda infante, perdoar-lhes. Ouves bem?  
Jurou, jurou a seu pai, ao rei Afonso.  
Segundo pajem: - Shut! Shut!...Eu por mim, não sei, não digo nada...<sup>10</sup>

Aquilo que aterroriza os dois pajens na possível decisão de Pedro é a perspectiva da quebra da promessa. Principalmente porque essa foi uma promessa feita por um filho a seu pai, é possível imaginar o que temem os dois súditos nesse perjúrio: se Pedro não se importa em quebrar tal promessa, nenhum compromisso poderá prendê-lo na qualidade de rei, nenhuma fidelidade deve esperar dele seu povo. Em meio a uma argumentação que visa a compreensão do alcance do perjúrio, continua a conversa:

Segundo pajem: El-Rei é pai. Todo o povo o diz. El-Rei é pai... Mas já viste alguma vez que perdoasse?... A quem, vá, dize, a quem?..  
Primeiro pajem: El-Rei é bom, mas justiceiro.  
Segundo pajem: El-Rei é pai, mas duro no castigo. Vê tu o bispo, por dormir com uma mulher casada. Quando El-Rei soube, mandou-o chamar, fechou-se com ele numa câmara, e ali mesmo o desvestiu e açoitou, forçando-o a confessar o malefício.  
Primeiro pajem: Foi justo, acho eu, foi de justiça.  
Segundo pajem: E acreditas que El-Rei que é assim com grandes e pequenos, vá perdoar aos matadores de Inês de Castro, daquela que ele amou como nenhuma...<sup>11</sup>

Os pajens vêm-se em meio a um impasse. O perjúrio pode afinal ser mais um índice da disposição do rei em aplicar a justiça indistintamente, em *grandes e pequenos*. Mas nem por isso deixará de representar a quebra de uma promessa:

Primeiro pajem: Se jurou a seu pai, que queres que faça?..  
Segundo pajem: Pouco durará quem o não vir.  
Primeiro pajem: Sou eu que não durmo se esta vida continua. El-Rei gostou sempre de andar de paço em paço. Mas agora é demais. Não pára nunca. (...) Se me deixassem!...Queria dormir, dormir dias sem conto<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Op. cit. p.62.

<sup>11</sup> Op. cit. p. 63-64.

<sup>12</sup> Op. cit. p. 64.

Essa incerteza, que dificulta a compreensão do comportamento do rei, cria nos pajens a mesma ansiedade que eles percebem em Pedro, através de sua resistência ao sono. Anuncia-se aqui a dependência dos súditos – representados pelos pajens – ao rei. Diferentemente da imagem do soberano construída por Oliveira Martins, não é de interdependência que se trata, é de obediência: o povo dorme quando o rei dorme, acorda toda vez que ele quer folgar. Nessa relação tão estreita entre rei e súditos é o próprio Pedro que, com seu *olhar vago*<sup>13</sup>, antecipa o estado de morte em vida em que poderá mergulhar todo o reino com a coroação de Inês. Até mesmo a descrição do Paço sugere o vácuo em que se encontram rei e reino, resultante da dedicação deste último à vingança-coroação:

A lareira sem lume, entre as janelas, tem ramos frescos de choupo e de salgueiro, que só podem aquecer num serão de almas (...) à esquerda uma porta exterior, larga e baixa, à direita, uma porta interior. A sala não tem móveis: uma nudez de desconforto, lúgubre<sup>14</sup>.

Tanto Pedro quanto o reino são como a sala vazia cujas portas são possibilidades de saída. A exterior pode equivaler a uma promessa de vida fora desse espaço sem vida, ao passo que a interior pode corresponder a um aprofundamento do vazio. O impasse está posto. Resta saber qual das portas escolher.

Não demora muito para ter-se a indicação de que a escolha de Pedro é a da porta interior. E agora, como antes, a saudade justifica sua ação. Ao chegar a Santa Clara ele diz para a abadessa:

---

<sup>13</sup> Op. cit. p. 65.

<sup>14</sup> Op. cit. p. 61.

Não sou eu que vos venho perturbar. É a Saudade que me traz, é ela só.(...)A minha saudade é uma iena: vem desenterrar o meu amor... Onde está ele? Onde me espera a que será vossa Rainha!?<sup>15</sup>.

A saudade que o guia é comparada à hiena, o animal que se alimenta de carne em decomposição, o que corresponde a dizer que, para manter-se viva ela precisa da morte. Assim é com Pedro, Inês morta é seu alimento porque, quando Afonso observa *o quê, senhor?... Ides violar a morte...*, o rei responde *é uma ressurreição: é quase, Afonso*<sup>16</sup>. E, ainda que identifique essa que está para ter lugar com a ressurreição de Cristo, ele não poderá esconder que se trata de uma *quase* ressurreição. Uma vez que não há ressurreições pela metade, o corpo a ser coroado, desenterrado pelo rei em Santa Clara, não guarda marcas de qualquer ressurreição. É o corpo decomposto e não triunfantemente ressurto que alimentará Pedro e que reinará sobre seu povo.

Pêro Coelho apresenta como justificativa para a morte de Inês o argumento da pátria em perigo, ao que Pedro retruca:

Pedro: foi o que sucedeu... Perdi o reino...

Pêro Coelho: Não, meu senhor, mas D. Inês é morta. Isso vos permitiu serdes bom rei.

Pedro: Enterrou-se com ela o meu desvairo. É um cadáver que me escora o trono.

Diante desta observação de Pedro, Coelho pondera:

Amai-la mais ainda, meu senhor. Vós tendes a saudade e o reino a vida<sup>17</sup>.

Inês é, segundo Coelho, uma ameaça à segurança do reino e um empecilho para que Pedro desempenhe bem seu papel de rei. Morta, ela assegura, através da saudade, a

---

<sup>15</sup> Op. cit. p. 112.

<sup>16</sup> Op. cit. p. 80.

<sup>17</sup> Op. cit. p. 89.

sobrevivência do amor de ambos. Esse diálogo é importante pois elabora-se nele uma separação clara entre a ordem pessoal e a coletiva. Nessa separação, cabe a Pedro a parte da saudade – que corresponderia, no mínimo, a uma suspensão da vida – para que o reino viva. Quando resolve coroar a morta, Pedro não só anula a separação, como impõe aos vivos o reinado não da Saudade, mas da Morte irreversível. Curioso movimento: ao fazer coincidir a ordem pessoal com a ordem coletiva, o rei acaba por provocar um afastamento, do qual ele revela ter ao menos uma vaga consciência quando diz para Afonso, defendendo-se da acusação de perjúrio:

Perjuro!... Conheces tu, Afonso, a minha fé?... Como sabes então que perjurei? Eu vivo pró Amor e prá Justiça. O meu povo... a corte...mesmo tu, só conhecem de mim o justiceiro. Mas para além da Justiça e bem mais alto há um rei que te fala e não conheces, que é rei de Portugal e anda na Morte, porque é nela que vive o seu amor... O meu Paço Real, o verdadeiro, é uma cova num claustro, em Santa Clara. (...) O meu reino é maior do que tu pensas. Portugal é uma província apenas. O meu reino de segredo, sem fronteiras, o meu reino de amor abrange a Morte, a sua natureza de mistério<sup>18</sup>.

Neste trecho Pedro explora a existência das duas ordens, estabelecendo que, até ali, o momento imediatamente anterior à coroação, os súditos haviam sido governados pelo rei que vive para a Justiça – que, portanto, se ocupa da vida – depois, será a vez do rei que vive para o amor. A imagem da Morte apresentada neste trecho corresponde à do reino que escapa aos condicionamentos a que está sujeita a vida humana, que não tem acesso a *sua natureza de mistério*. Pedro acredita-se uma exceção – o que não deveria espantar, pelo que já vimos em Ferreira. Como rei desses dois reinos ele tem livre acesso aos mistérios da morte. Mas parece já não ter acesso à objetividade da vida. Prova disso é seu diálogo com o coveiro:

---

<sup>18</sup> Op. cit. p. 74-75.



Pedro: Já enterraste algum parente, algum amigo?  
O Coveiro: Dois filhos pequenos, meu senhor.  
Pedro: E que impressão sentiste, além da mágoa?  
O Coveiro: Meu senhor, nenhuma. A impressão de coisas frias...coisas tristes...de coisas a que não há nada a fazer...  
Pedro: A impressão de fim, de acabamento?  
O Coveiro: Sim, meu senhor.(...)  
Pedro: Foste então tu (...) que enterraste o meu amor... a minha Inês?  
O Coveiro: Não reparei, senhor.  
Pedro: É justo. Enterraste, sem o olhar, o meu destino. E eu sou teu rei... O que sei eu do teu!?(...) O ofício é tudo<sup>19</sup>.

Pedro esboça aqui um desencontro de destinos. Seu destino de homem é diferente do destino do coveiro. Como ele afirma, *o ofício é tudo*. Mas é apenas na qualidade de homem, de indivíduo, e não de rei, que ele pode assumir o ofício de desenterrar a morta, uma vez que, nesse ponto, não há identificação entre o seu destino e o destino coletivo, representado nessa cena pela figura do coveiro. Diante desse desencontro, que entretanto não impede a imposição de Inês como rainha, cabe perguntar qual será o destino reservado à província a que ele resume Portugal.

A reação do povo que acompanha o transporte de Inês de Santa Clara a Alcobaça é um indício de resposta, que, antes de mais nada, reforça o desencontro entre rei e reino. Ao anunciar o transporte de Inês, Afonso não menciona sua condição de morta, o que dá margem a que o povo interprete a situação como fruto de um verdadeiro milagre. Os diálogos que se seguem constituem uma sucessão de mal entendidos que, no entanto, criam uma imagem de Inês que é essencialmente viva. A expectativa de beijar a mão da nova rainha é ameaçada aqui e ali ao longo do caminho, mas a impressão que se tem é de que o povo acredita no milagre, responsabilizando, também ele, a saudade por essa vitória. Diz um velho:

---

<sup>19</sup> Op. cit. p. 114-115.

A dor de El-Rei D. Pedro era a saudade. (...) Saudades, - bem sabeis o que elas são: são as promessas que nos faz a Morte. A que a Morte lhe fez a El-Rei D. Pedro ides vê-la sorrir, coroada e linda; ides beijar-lhe a mão, talvez falar-lhe: é uma morta que volta e que sorri...<sup>20</sup>

Para o povo que espera ver passar o cortejo, o que importa nesse milagre operado pela saudade é a restauração plena da vida, em seu elemento mais evidente: Inês sorrirá. Segue o velho com seu comentário:

Primeiro deu-lhe Deus o seu martírio; depois beijou-lhe a alma com piedade, aqueceu-a nas mãos que criam mundos e são aconchegadas como ninhos; e o milagre deu-se, - o que ides ver: os seus olhos de novo refloriram, abriram outra vez na terra escura, que se fazia leve, que fugia (...) O arauto disse: E na casa de Deus será coroada. El-Rei o quis assim, - El-Rei que é pai. (...) Quero ir beijar-lhe a mão, vê-la rainha, - ver esse olhar que conheceu a Morte como estas mãos a terra que amanharam...<sup>21</sup>

Ainda que não esteja certo do que irá ver, a expectativa é mantida pela confiança no *pai* que ordenou o cortejo. O auge do mal entendido é o momento em que o povo aglomerado percebe que Inês não vem de pé. Misturam-se as vozes, tentando cada um dos espectadores chegar a uma explicação para o que vê:

Vozes de mulheres: (...) Que pena faz! Vem morta, eu bem dizia. - Vem deitadinha no caixão... El-Rei atrás. - Vem a dormir, decerto, não vem morta. - El-Rei vinha a sorrir como se a visse. - Pararam, vão parar!... El-Rei apeou-se - vê! - todos se apeiam. - É que a morta acordou: vai levantar-se... - Então ressuscitou! Milagres... É certo. - Decerto há beija-mão. El-Rei traz coroa. - Perdeste o siso. Beija-mão num suto, ao nevoeiro!... - Passou agora um frio, um grande frio... - Anda a Morte entre as árvores, à espreita!... - Quer levá-la outra vez, roubá-la a El-Rei...<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Op. cit. p. 131.

<sup>21</sup> Op. cit. p. 131-132.

<sup>22</sup> Op. cit. p. 133.

Diante da constatação de que a rainha vem deitada num caixão, a natureza, que antes parecia dividir com o povo a alegria da expectativa de presenciar o milagre, acabrunha-se e o diálogo entre os membros desse povo segue assim:

As árvores ficam como ossadas...Todas as folhas caem sobre a morta. (...) É do bafo da Morte. Não chegam a Alcobaça: é mais que certo. Vai-os gelar pelo caminho a todos...

Para o povo, ao invés de espalhar a vida, a passagem de Inês espalha a morte. E o desencontro dos destinos fica bem marcado na seguinte fala de uma velha:

Tudo sabe que a Morte anda no soto. Só eles não...<sup>23</sup>

Para o povo, o que podia ser a esperança de ressurreição passa a ser a constatação de uma iminente morte em vida, nada desejável. As opiniões expressas indicam que esse povo faz o que pode para se afastar do destino que ele vê cercar o rei e sua comitiva, mas, uma vez que a conduta do rei incide irreversivelmente na coletividade que ele representa, é muito provável que o bafo da morte atinja também o povo, a sua revelia.

Ainda que não fique explícito na peça, não é difícil concluir que a saudade cultivada pelo povo tem elementos muito diversos daquela em que mergulha o rei, o que faz com que sua viagem ao *outro reino* seja individual, não se constituindo em um paradigma para a coletividade que ele representa. O *povo saudoso* que Pedro deixa para trás tem saudade da vida, e, à sua maneira, e por causa dessa saudade, esporadicamente acaba por resgatá-la da morte. Mas jamais deixa que esse estatuto de *povo saudoso* o leve a abdicar da vida, mergulhando na morte. Pedro vai-se apartando de seu povo aos poucos, desde o momento que, exumando o cadáver de Inês, monologa:

---

<sup>23</sup> Op. cit. p. 134.

Parece-me... parece-me, minha Inês, que despertei... Estava a teu lado... tu – sempre dormindo. Ergui a pedra do outro Paço... do meu lar... E ainda com terra da cova, ainda contigo... Voltei a Portugal... do outro reino...<sup>24</sup>

Nesse momento, testemunhado pela freiras de Santa Clara, o rei esboça a distinção inconciliável entre vida e morte através de seu estranho deslocamento espacial. Portugal passa a ser o “outro mundo do outro mundo”, dando continuidade à inversão anunciada solenemente no diálogo com Pêro Coelho. Contemplando o corpo decomposto, Pedro exclama:

Inês!... o teu Pedro veio erguer-te: a vida é outra. O Destino já não tem a mesma rota... como hei-de eu viver agora, oh minha Inês!?... A vida toda desfolhou-se aos teus pés como uma flor... (*Debruçando-se mais sobre o cadáver*) Cheiras a podre... Saboreio o teu cheiro como um corvo... Melhor do que o das rosas que me deste... Nem o sumo dos pomares de Coimbra... (...) O teu Pedro das noites do Mondego (...) quem lhe diria – que ainda havia de ser o teu coveiro!... E Um coveiro assim... (*Ergue-se: olha as mãos*) Com estas mãos que ainda têm manchas de sangue... E a boca... a boca ainda me sabe a sangue... sangue deles... (*Outra vez curvado sobre a morta*) Mas a minha alma fez-se toda branca... A tua pode vir... (...) Oh! Como a vida está toda suspensa!... O céu e a terra escutam-se, entenderam-se... Ouves? São dois abismos a beijar-se...<sup>25</sup>

Nem mesmo a contemplação da morta é suficiente para trazer Pedro de volta à consciência. Pelo contrário, à imagem da hiena junta-se a do corvo, com o qual o rei agora se identifica, nessa viagem de abandono ao mundo dos vivos. Agora também, como uma Lady MacBeth invertida, Pedro contempla as mãos sujas do sangue da matança e se sente bem. Está vingado, purificou-se para receber em sua alma a alma da mulher que, ele crê, aguarda além do cadáver apodrecido. Ele rejubila, não se importando em ter que abandonar sua condição de homem para ser digno de ter acesso ao mundo em que está Inês. E não é

---

<sup>24</sup> Op. cit. p. 117.

<sup>25</sup> Op. cit. p. 118-119.

pequena sua vitória. Afinal, graças a seu gesto de vingança, ele conseguiu suspender a vida, criando uma ponte entre o céu e a terra, entre matéria e transcendência. Pena que esse novo mundo que ele cria esteja fundado na impossibilidade, porque feito só de abismos. Não há como seu povo segui-lo. Mais tarde, trasladado o corpo para Alcobaça, em meio aos preparativos para a coroação, o rei ainda dirige-se a Inês, recordando o tempo em que finalmente ele encontrou o caminho para a amante:

Mil vezes, minha Inês, minha mil vezes sofri na minha carne a tua morte. (...) Vivia com teu corpo na memória – como um lobo num fojo com a presa. E então a minha dor – todo o meu gozo – foi reviver nesta carne o teu martírio. (...) Toda a terra viveu a endoidecer-me (...) E às vezes, nas palmas destas mãos, quase sentia a polpa dos teus seios!... Era um lobo o teu Pedro, era uma iena. Mas um dia “Alguém” desceu ao fojo: “Alguém que era da morte e era da vida; e mais – de além da morte e além da vida... E eu vi a Saudade ao pé de mim. Nunca mais me deixou: vivo com ela. Fez-se em mim carne e sangue. Fez-se Inês. Por isso sabes toda a minha vida. Por isso eu sei a morte como tu. Sou o homem que viveu a vida e a morte: sou o homem-Saudade, o rei-Saudade...”<sup>26</sup>.

O acesso a Inês, tal como o descreve Pedro, foi possível porque a Saudade encarregou-se de penetrar no rei, tornando-se sua segunda natureza. É ela a responsável pela sobrevivência de Pedro nesse espaço-tempo lacunar em que ele viverá novamente com Inês. É ainda a Saudade que cria as condições para que tenha lugar a *quase ressurreição* a que se referia Pedro no início da peça. Agora a *quase ressurreição* explicita o sentido antes apenas pressentido, porque esta fala revela que não é Inês que volta à vida, mas sim Pedro que a encontra na morte. Dá-se neste ponto mais uma inversão, se compararmos novamente esta experiência de Pedro com a ressurreição de Cristo. Somente depois desse intercâmbio de naturezas – *por isso sabes toda a minha vida. Por isso eu sei a morte como tu* – é que os

---

<sup>26</sup> Op. cit. p. 166-167.

amantes poderão estar juntos novamente, porque somente aí eles compartilharão de uma mesma natureza, aquela que, na Saudade, está *além da morte e além da vida*.

Cumpra-se assim o temor dos pajens, mas a realidade que se instala no reino vai além do que eles haviam temido, vai além do que qualquer um pode compreender: o rei *pai* transforma-se em *rei-Saudade*, deixando atrás de si o rastro de desolação na paisagem e na gente que um dia acreditou que a ressurreição prometida seria um milagre de vida distribuído igualmente por todo o reino. Custou caro a concretização do projeto de Pedro. Mas ele conseguiu. No fim da peça, depois de exigir que ninguém tome parte no final da cerimônia de coroação, ele deita-se ao lado do cadáver e, num transe, transporta-se para o mundo de Inês. O prior que o acompanha crê que o rei esteja à beira da morte. Afonso, o escudeiro, intuindo o que se passa apenas cumpre seu papel, guardando o rei nessa viagem. O único que consegue acompanhar Pedro é Martim, o bobo, que tem a visão do que se passa com os amantes reencontrados:

*Martim, depois de olhar Inês e Pedro – como se os visse de repente muito longe: Oh! Oh!... Estão juntos... estão juntinhos... É manhã nas estrelas... Vão casar... (Achegando-se a Afonso, com mistério) Lá vão eles agora... de mãos-dadas... Estão à porta da igreja... – Ouves os sinos?... Sorriem de mãos-dadas... vão a entrar (Mais baixo, uma expressão de terror místico) Oh!... É o olhar de Deus – aquela luz... É o coração de Deus – aquela igreja...<sup>27</sup>.*

Não há como negar que essa seja uma grande vitória. Ser beneficiado pelo olhar de Deus. Vitória pessoal e intransferível, testemunhada apenas por um bobo da corte – criatura louca, mais louca do que o comum, diz a tradição. A mesma tradição prega que, em sua loucura, aos bobos é dado dizer o que para os sãos é interdito porque, sendo eles loucos, dificilmente haverá quem acredite em sua expressão da verdade. Com tantas dificuldades,

---

<sup>27</sup> Op. cit. p. 173.

quem poderá partilhar com o rei o pão de sua experiência? Olhando por esse ângulo, a vitória vai perdendo consistência e já não parece grande coisa.

É madrugada, todos mergulharam num sono profundo e só Martim insiste em manter-se acordado, esse cronista solitário de tão fantástica viagem. A Afonso, como guardião, cabe silenciá-lo, reconduzindo-o a seu lugar junto do povo adormecido:

Não fales mais, Martim. Deita-te: dorme. Esperemos que ele volte do outro reino<sup>28</sup>.

O sono, única aspiração dos pajens no começo da peça – exaustos com a atividade frenética de Pedro –, transforma-se agora na única saída para o povo sem rei. É esta a última parcela do pagamento devido pela *quase ressurreição*: todos devem dormir, a única forma reversível de morte. Adormecida a gente, o que era expectativa vira esperança, uma esperança marcada pela imobilidade e pela inconsciência características desse sono. As palavras de Martim apontam para a resignação necessária em toda a espera. Que o rei volte, e com ele a ação, o movimento, qualidades de tudo que vive.

### III

Levando o mote da loucura ao extremo, António Patrício coloca-se entre os autores que se debruçaram sobre o tema para refletir sobre a necessidade de ação. Diz-nos ele em seu texto, atraindo nossa atenção para um ponto que não havia sido suficientemente explorado por Oliveira Martins: o comportamento alternativo do rei só é válido, só é legítimo, se for efetivamente partilhado. Nada de bom pode ser construído ficando cada

---

<sup>28</sup> Op. cit. p. 173.

louco com sua mania. Para ser eficaz, é preciso que essa “loucura” – um componente importante, pois pode ser compreendido como uma especificidade cultural – seja coletiva, sem imposições.

Não é o que ocorre em *Pedro o cru*. Nesta obra, contra tudo o que desejam os súditos, Pedro arrasta o povo consigo, obrigando-o a compartilhar de seu destino sombrio. Se nos lembramos do sentimento de letargia que tanto incomodou os intelectuais do século XIX, compreenderemos a importância desta abordagem de Patrício ao tema. Em 1918, quando a peça é publicada, ainda persiste entre os portugueses a sensação de impotência e de abandono que os vinha perseguindo há tanto tempo. Sem fazer uso da paródia, é também um chacoalhão no tema o que promove Patrício, lançando mão de uma perspectiva fantasmática. Utilizando-se de elementos caros ao movimento saudosista, o autor estabelece os limites de uma saudade que seja coletivamente saudável, que de forma alguma inviabilize as ações objetivas que visem a manutenção da vida e da autonomia desse reino. Os desdobramentos da vingança de Pedro são tomados por Patrício como um emblema: o peso de um passado que o presente experimenta como fantasmagoria, a todo custo deve ser eliminado do cenário português.

Através desta obra, o tema inesiano conhece uma de suas abordagens mais problematizadoras. De um lado, o lirismo que o caracteriza é submetido a uma mudança drástica pela inclusão dos elementos macabros que compõem a devoção de Pedro a Inês. De outro lado, há essa recuperação da antiga desconfiança de Ferreira – posta em novas bases – sobre a legitimidade da tão admirada disposição de Pedro para a ação. De ideal camoniano, a conduta de Pedro passa a pesadelo na obra de Patrício, uma vez que nela há a já referida fratura entre o interesse coletivo e o interesse do rei. A sombra da morte do reino que tanto assusta Camões em *Os Lusíadas* é transformada em realidade fantasmagórica por



Patrício. Essa diferença de perspectivas entre as duas abordagens é reforçada pela imagem de D. Afonso – invertida em relação ao texto camoniano – usada por Patrício como contraponto da atitude de Pedro. Devido ao seu mergulho na morte e à restrição da sua vingança ao plano pessoal, Pedro é caracterizado como um covarde que mata os assassinos em uma clara tentativa de equivalência com a fama atingida por Afonso, seu pai, na batalha do Salado. É o que diz o próprio Pêro Coelho, quando o rei começa a supliciá-lo:

Continua, covarde!...É o teu Salado... Da coroa de teu pai resta um chicote (...) Quem o serviu como eu, vê-te com asco. Vá... Continua... Nem sei que és mais: farsante ou carnicheiro...<sup>29</sup>

A leitura do tema inesiano sugerida por *Pedro o cru* resume-se, finalmente, à constatação de que sendo a morte em vida o preço da eternidade, ela não interessa. De fato, na peça, o desejo de transcendência manifesto por Pedro em relação a seu amor por Inês não é em si condenável, mas passa a sê-lo quando deixa de ser escolha individual para ser imposição à coletividade, quando impede o presente de se manifestar como tal, congelando-o como projeção do passado em que é transformado.

Em uma outra peça, intitulada *O Fim*, Patrício põe as seguintes palavras na boca do personagem chamado O Desconhecido:

Ficou isto!... Um rei antigo deu beija-mão a um cadáver exumado. Agora é uma corte póstuma, um povo póstumo, no beija-mão de uma Estrangeira louca!...<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Op. cit. p. 93.

<sup>30</sup> PATRÍCIO, António. *O Fim*. Op. cit. p. 53.

Que seja loucura, mas que seja *nossa*, é o que afirma António Patrício em sua versão.

## O TEOREMA DE HERBERTO HELDER

### I

Diferentemente de Patrício, Herberto Helder vê em Pedro um paradigma irrefutável. Se superarmos as diferenças de todo tipo, podemos até arriscar a dizer que, em matéria de abordagem do tema inesiano, Patrício, com sua desconfiança, está para Ferreira, assim como Helder, com sua certeza, está para Camões. Para dar sua versão da história, Helder escolheu a forma do conto, intitulando-o *Teorema*. Nesse texto, de 1963, o autor retoma o tema deixando claro que não se trata de uma ficção que tem o objetivo de ser um decalque da história. Para tanto, marca o texto com as várias referências anacrônicas de que já me ocupei antes, como a janela em estilo manuelino ou a buzina cláxon de um automóvel que soa em determinado momento da narrativa. Tudo organizado por um narrador inusitado, um dos assassinos de Inês, mais precisamente aquele Pêro Coelho que acabamos de deixar para trás, acusando D. Pedro de covardia.

As inovações do texto de Helder não param por aí. Ainda em relação ao narrador, é importante dizer que ele conta a história a partir do momento imediatamente anterior a sua execução, durante sua execução e depois dela, quando Pedro se banqueteia com seu coração. Na verdade, não deve haver narrador mais fidedigno do que este para comentar a vingança do rei, uma vez que Coelho vem a ser o próprio objeto da vingança. A inusitada constituição desse personagem como narrador aumenta de importância se lembrarmos que a responsabilidade dos homens que ficaram conhecidos como os assassinos de Inês é um dos pontos obscuros do episódio – uma vez que, na qualidade de fidalgos, diz-se que nem Coelho, nem Pacheco nem Gonçalves poderiam envolver-se tão diretamente na morte de

Inês, a ponto de, pessoalmente, pegarem em armas para matá-la. Acrescente-se que o aspecto fidedigno do narrador serve não apenas para “esclarecer” esse lance da história como “provar a veracidade” das suspeitas de que o rei tivesse levado a vingança ao extremo de comer o coração desse Coelho. Incluída na obra de Patrício, o leitor só tem acesso à cena da comilança pelo relato de um escudeiro que a testemunhara. Instado pela abadessa de Santa Clara a esclarecer a verdade sobre a execução dos assassinos – inacreditável, pelo perjúrio em que incorreria o rei se a praticasse –, o escudeiro dá a sua versão:

Só direi o que importa, o grande horror, o que, cem anos que eu viva, há-de viver dentro de mim em sangue e lume. (...) Nem eu posso contar-vos... Tremo ainda. Tristão [o carrasco] partia-lhe as costelas uma a uma ... Só se ouvia aquilo no terreiro. Um som... assim... como de galhos secos que alguém quebra... Pêro Coelho gritou-lhe ainda: – “É o coração que queres!?” Procura-o bem, que é um coração leal como um cavalo e forte como um touro...”. (...) Tristão por fim meteu-lhe a mão no peito... Tinha a faca na outra... ainda cortou... E todos vimos, mudos como pedras, o coração jorrando sangue quente. Ofereceu-o a El-Rei, ajoelhado. E El-Rei meu senhor, ante nós todos, por duas vezes o mordeu...<sup>31</sup>

Lendo-se o testemunho do escudeiro de *Pedro o cru* e, em seguida, o que é descrito pelo próprio Coelho, cria-se um efeito equivalente a um super zoom cinematográfico, como se o olhar do escudeiro penetrasse no corpo do condenado, fundindo as experiências do espectador e do supliciado:

De novo me ajoelho entre os pés dos carrascos que andam de um lado para outro. Ouço as vozes do povo, a sua ingénua excitação. Escolhem-me um sítio nas costas para enterrar o punhal. Estremeço. Foi o punhal que entrou na carne e me cortou algumas costelas. Uma pancada de alto a baixo, um sulco frio ao longo do corpo – e vejo o meu coração nas mãos de um carrasco. Um moço do rei espera com a bandeja de prata batida junto à minha cabeça, e nela depõem o coração fumegante. (...) O moço sobe a escada com a bandeja onde o meu coração parece um molusco sangrento. (...) O rei sorri. Ergue o coração na mão direita e mostra-o ao povo. O sangue escorre-lhe entre os dedos e pelo pulso abaixo. Ouvem-se aplausos. (...) levanta-o de novo, e depois trinca-o ferozmente<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> PATRÍCIO, António. *Pedro o cru*. Op. cit. p.107-108.

<sup>32</sup> HÉLDER, Herberto. Teorema. In: *Os passos em volta*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. p. 123-124.

A fusão das experiências fornece um quadro completo da execução e o testemunho de Coelho serve de prova do que é dito pelo escudeiro à abadessa – mas até certo ponto, como adiante veremos. Nesta narrativa, o matador, além de assumir sua responsabilidade, é capaz de ponderar sobre as mais profundas motivações para a morte da amante do rei, o que amplia consideravelmente o sentido do assassinato. Comparando os assassinos de Ferreira e Camões com os de Patrício e Helder, veremos que, enquanto os dois primeiros tendem a criar personagens cujo principal traço é o maquiavelismo, os dois últimos usam a caracterização de Coelho para tornar mais complexas as motivações para a morte de Inês. Em Patrício esse personagem argumenta, em sua defesa, que graças ao assassinato o amor do rei se fortaleceu. Argumento parecido com o que usará o Coelho de *Teorema*, com uma diferença: uma vez condenado, o assassino demonstra todo o seu repúdio às atitudes de Pedro, o que faz com que seu argumento da defesa do amor fique sob suspeita.

Diverso é o que se passa neste conto: aqui, Coelho passa de mero assassino motivado por intrigas políticas a agente da comunhão dos interesses coletivos. Através da detecção de que a morte de Inês fez aflorar a “personalidade” coletiva – que, de outro modo, permaneceria latente, certamente prejudicando a formação identitária – Coelho explica a permanência da história no imaginário cultural português. Assim, também, os detalhes anacrônicos espalhados pela narrativa servem para indicar o tipo de eternização conseguida pelo episódio – graças à violência do assassinato: cada nova inclusão de anacronismo tem o sentido de uma atualização da história, uma espécie de presentificação, que impede o isolamento do acontecimento no contexto original em que ele se deu, garantindo a manutenção de sua incidência de caráter formativo no imaginário coletivo.

Na seqüência das diferenças de abordagem, é necessário dizer algo mais a respeito dos testemunhos do escudeiro e de Pêro Coelho. Não é difícil notar que, ainda que os dois

testemunhos coincidam na descrição da seqüência que culmina na cena de Pedro comendo o coração do assassino, no que se refere à reação do público os testemunhos apresentam uma divergência considerável. Isto se deve ao papel desempenhado pela loucura em uma e em outra obra. Para o povo de *Pedro o cru* a atitude do rei é índice da demência que o ronda, daí o escudeiro dar início a seu relato anunciando-o como o resultado de uma experiência de horror. Conforme avança, vai aprofundando o horror com a referência à reação dos demais espectadores:

Esperávamos todos, – corte e povo. A corte dir-se-ia que fora condenada. (...) Quando El-Rei os olhava, os bobos guizalhavam, guizalhavam, com caras de remorso e de terror. (...) Todos estavam varados de terror<sup>33</sup>.

Chocada com o que ouve, diz a abadessa:

Abadessa: Meu Deus!... E ninguém disse nada? O senhor Bispo?...

Escudeiro: Ninguém... ninguém... Quem ousaria? Só se ouvia o vento no olival<sup>34</sup>.

Nem mesmo os bobos compactuam com Pedro em sua loucura. Satisfeita a vontade do rei, não se ouve um som, além do vento, através do qual a natureza expressa o alcance dessa vontade. Mudando o contexto do testemunho, não será o horror que tomará conta dos súditos de *Teorema*. O povo barulhento aguarda com expectativa o julgamento de Coelho:

A multidão grita e aplaude. (...) A multidão delira, aclama-o, chama-me assassino, cão, encomenda-me a alma ao diabo<sup>35</sup>.

A diferença na reação do povo é o ponto de partida para compreendermos o papel desempenhado pela loucura nas duas obras. Começemos por considerar que este Coelho, ao

---

<sup>33</sup> PATRÍCIO, António. Op. cit. p. 107-108.

<sup>34</sup> PATRÍCIO, António. Op. cit. p. 108.

<sup>35</sup> HÉLDER,Herberto. Op. cit. p. 123-124.

contrário daquele que aparece em *Pedro o cru*, não vocifera contra Pedro, justificando sua atitude como tentativa de salvar o reino:

Alguém quis defender-me, alegando que eu era um patriota. Que desejava salvar o reino da má influência castelhana. Tolice. Não me interessa o Reino. Matei-a para salvar o amor do rei<sup>36</sup>.

Diante destas palavras, um leitor que tenha seguido os passos de Patrício poderá supor que o Coelho deste conto tem a missão de fazer uma apologia do interesse individual, fazendo-o prevalecer sobre o interesse coletivo, apenas porque o assassino resume sua defesa à defesa do amor do rei. Afinal, suas derradeiras palavras são:

Senhor – digo eu –, agradeço-te a minha morte. E ofereço-te a morte de D. Inês. Isto era preciso para que o teu amor se salvasse<sup>37</sup>.

Engana-se esse leitor, provavelmente porque está a dar um passo maior do que a perna. Lançou-se Coelho na defesa do amor do rei como poderia ter-se lançado na defesa de qualquer outro amor. Como ele esclarece mais adiante: *matei por amor do amor*. Diante desse novo dado, o leitor poderá sentir-se tentado a concluir que se trata, então, de uma versão que tentará recompor os aspectos sublimes do amor infeliz, aludidos no início deste trabalho. Entretanto, porque agora tem a experiência de uma hipótese frustrada, esse leitor esperará um pouco pelo próximo lance. E não se arrependerá porque a conclusão de Coelho é surpreendente. Morto, sem o coração, o narrador dá seqüência a sua reflexão:

A multidão grita e aplaude; só o rosto de D. Pedro está triste, embora nele brilhe uma súbita luz interior de triunfo. Percebo como tudo está ligado, como é necessário as coisas se completarem. Não tenho medo. Sei que vou para o inferno, visto eu ser um assassino e o meu país ser católico. Matei por amor do amor – e isto é do espírito demoníaco<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> HÉLDER, Herberto. Op. cit. p. 122.

<sup>37</sup> Op. cit. p. 122.

<sup>38</sup> Op. cit. p. 123.

Aí surge outra questão. Afinal, de que amor ele está falando? Não pode ser desse amor modelado pelas formas do sublime porque não combina com o aspecto demoníaco a ele associado. Por outro lado, como fica um povo que tem um rei ligado a esses lados obscuros da psicologia humana? Por ser este um teorema que não se presta a ser provado, podemos apenas apontar algumas hipóteses. A já bastante referida vingança do rei transforma-se neste *Teorema* em uma reação à anterior ação de Pêro Coelho. Sem essa ação – é o que afirma o assassino –, o rei não agiria, correndo o risco de permanecer em um perigoso estado de letargia, próximo daquele com que Camões caracteriza D. Sebastião. As ponderações do condenado indicam que o responsável pela aclamação popular sofrida por Pedro quando da execução de Pêro é o próprio Pêro. O rei é aclamado porque se vinga e, vingando-se, realiza um ritual, através do qual a identidade coletiva se manifesta:

Ouvem-se aplausos. Somos um povo bárbaro e puro, e é uma grande responsabilidade encontrar-se alguém à cabeça de um povo assim. Felizmente o rei está à altura do cargo, entende a nossa alma obscura, religiosa, tão próxima da terra. Somos também um povo cheio de fé. Temos fé na guerra, na justiça, na crueldade, no amor, na eternidade. Somos todos loucos<sup>39</sup>.

De acordo com esta versão, não há culpados nessa história, todos são inocentes. Neste trecho, Coelho faz questão de reforçar a idéia de que a vingança é um momento de comunhão entre rei e povo. Diferentemente do que vimos em Patrício, o rei é mais do que o legítimo representante de seu povo, ele faz por merecer essa legitimidade, uma vez que a vingança é a atualização das várias crenças do povo de um só vez. Algumas delas já haviam sido usadas por Camões quando este elevou Pedro à condição de paradigma. Mas

---

<sup>39</sup> Op. cit. p. 123.



estas são também crenças que, juntas, podem constituir o perfil de loucura, que os personagens da peça de Patrício vêm insinuar-se por trás da obsessão do rei em coroar a morta e com a qual não compactuam. Aqui, ao contrário, estão todos no mesmo barco. Todos compartilham a fé na eternidade, tão problemática na versão de Patrício.

Não é preciso desesperar, há uma explicação para essa mudança de enfoque: neste conto, a eternidade tem uma natureza muito diferente daquela encontrada na obra de Patrício. Como diz Coelho:

A terra é eterna. (...) O barbeiro saiu do estabelecimento e está agora (...) vendo D. Pedro comer meu coração cheio da inteligência do amor e da eternidade. (...) Esta noite foi feita para nós, para o rei e para mim. Meditaremos. Somos ambos sábios à custa dos nossos crimes e do comum amor á eternidade<sup>40</sup>.

A fé na eternidade não é motivo de cisão entre o rei e seu povo porque a eternidade em questão é a que encontramos nos ciclos da natureza: *a terra é eterna*. A humanidade, como parte dessa natureza, irá contra si mesma se desejar transcender essa condição, se desejar sublimar seus instintos a ponto de perigosamente travesti-los de altas aspirações. Exemplar do caráter nefasto dessa contrariedade é a referência feita pelo narrador à Constança, mulher de Pedro:

O rei e a amante são também criaturas infernais. Só a mulher do rei, D. Constança, é do céu. Pudera, com a sua insignificância, a estupidez, o perdão a todas as ofensas. Detesto a rainha<sup>41</sup>.

A caracterização de Constança é o último passo na completa inversão de valores promovida por esta versão. Pensando assim, a adequação de Constança às coisas do céu faz-nos rever a afirmação de que inexistem culpados nesta história, já que, obedecendo à

---

<sup>40</sup> Op. cit. p. 124.

<sup>41</sup> Op. cit. p. 123.

inversão, a rainha pode ser vista como perfeita vilã. Coelho faz questão de assumir como valor positivo o traço demoníaco, que não se restringe à sua personalidade, mas pode ser percebido em toda a coletividade, numa clara recusa aos valores da civilização que estejam a serviço da supressão de valores que levem em conta a natureza humana. Não deixando de ser um tipo de natureza, a tal natureza humana é o elo de ligação do homem com a *terra*. Perdido esse elo, o ser humano rompe a cadeia que lhe assegura a eternidade. Desvelado o carácter demoníaco de todo o episódio, Coelho arremata sua narrativa da seguinte maneira:

D. Inês tomou conta das nossas almas. Liberta-se do casulo carnal, transforma-se em luz, em labareda, em nascente viva. Entra nas vozes, nos lugares. Nada é tão incorruptível como a sua morte. No crisol do inferno havemos de ficar os três perenemente límpidos. O povo só terá de receber-nos como alimento, de geração em geração. Que ninguém tenha piedade. E Deus não é chamado para aqui<sup>42</sup>.

Se o céu é o lugar em que o espírito é redimido, só resta o inferno como espaço destinado à redenção da carne, a única redenção que interessa neste contexto, já que é com o corpo que provamos a eternidade da terra. A radical recusa de qualquer aspecto ligado não só à idéia de amor sublime como de glorificação do passado nacional é a maneira encontrada por Helder de levar adiante, de forma renovada, a problematização da auto-imagem cultural portuguesa que inevitavelmente entra em campo quando se lida com o tema de Inês.

---

<sup>42</sup> Op. cit. p. 125.

## II

É surpreendente que, seguindo o caminho de Camões, alguém pudesse chegar a isto. Menos surpreendente parecerá o resultado se, como fizemos em relação a Patrício, pensarmos que é a loucura – o traço de união entre rei e reino descoberto por Oliveira Martins – o alicerce de Helder para a construção deste conto. Se a loucura é a base, no centro está posta a inversão radical que desmonta em definitivo a idealização do par de protagonistas que, levando-se em conta o velho Fernão Lopes, nunca teve lugar neste tema. Que o digam as obras que temos analisado, sempre tão cautelosas no manejo do ideal. O que faz Helder é comparável a um escancarar de portas e janelas, para deixar respirar o tema, livre por completo das sombras que uma cultura oficialmente católica – lembrando as palavras de Coelho – pudesse lançar sobre ele. Nesse sentido, seu texto está mais próximo da versão camoniana do que se imagina à primeira vista, pois explicita o que em Camões pudesse ter ficado encoberto pelas regras estabelecidas pela religião. Não podemos esquecer o que atrás ficou dito sobre o lugar reservado por Camões ao amor em sua obra. Também para o poeta renascentista importava aceitar no sentimento os componentes humanos

O tratamento dado ao tema por Herberto Helder promove a valorização da loucura porque a apresenta como manifestação coletiva, o que a faz ganhar forças para congregar as aspirações do povo, poder de que carece na peça de Patrício. Além disso, o conto deixa à mostra o tipo de loucura que toma conta dessa gente: todos os comportamentos condenáveis por modelos falsamente éticos. Afinal, não há alma que não resulte obscura quando submetida a padrões sobre-humanos.

Junto com a loucura vem a valorização da saudade, vivenciada por Pedro em *Teorema* sem que o rei precise ausentar-se da vida para sentir-se preencher pela mulher desaparecida – o grande problema de *Pedro o cru*:

O rei estará insone em seus aposentos, sabendo que amará para sempre a minha vítima. Talvez não lhe termine aí a inspiração. O seu corpo ir-se-á reduzindo à força do fogo interior, e a paixão há-de alastrar pela sua vida, cada vez mais funda e mais pura. E eu também irei crescendo na minha morte, irei crescendo dentro do rei que comeu o meu coração<sup>43</sup>.

De fato, a saudade é uma espécie de depurador do sentimento. Pela ação da saudade o amor, que, segundo Pêro Coelho, poderia ter sido uma experiência casual se a história não tivesse terminado tragicamente, transmuda-se numa paixão intensa e inesgotável. É graças a esse novo estado que o sentimento poderá passar de geração em geração. Por sua vez, Pedro transforma-se no canal através do qual o amor depurado será distribuído pelos súditos. De fato, a paixão que se alastra é o que liga rei e súditos à vida, o que os leva ao ponto de preferir o inferno ao céu, confiando que a eternidade da terra bastará. E que não se pense que essa troca tem por trás de si o interesse no advento de um desregramento generalizado. De forma alguma. O rei deixa de ser pai quando quer a loucura só para si, quando a partilha, volta a ser o pai tão prezado, ao qual todos obedecem mais por prazer do que por medo. Que Coelho sirva de testemunha mais uma vez:

À minha volta dizem obscenidades. Alguém sugere que me cortem o pénis. Um moço vai pedir autorização ao rei, mas ele recusa.

– Só o coração – diz. (...)

D. Pedro retira-se, depois de dizer à multidão algumas palavras sobre crime e justiça. O povo aclama-o mais uma vez, e dispersa<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Op. cit. p. 124.

<sup>44</sup> Op. cit. p. 124.

Estranho modo de compreender a justiça? Estranha comunhão esta? Não. Ela estava sendo anunciada desde o início deste trabalho, quando eu dizia que a identidade desta cultura tinha origem no desejo de autonomia. Desde o início a história cultural portuguesa foi uma questão de terra, geográfica e espiritualmente falando. Lendo este *Teorema* temos a medida da grandeza da percepção de Oliveira Martins ao descrever a ascendência de Pedro sobre o povo. O historiador só não se deu conta de que aquilo que ele isolou como um comportamento cultural próprio da Idade Média avançou tanto no tempo que ultrapassou o XIX em que ele escrevia, com fôlego para chegar a meados do XX. Digo isto tendo como base não o *Teorema* mas a *Equação* em que um Helder desvencilhado da temática histórica põe-nos diante de um problema de natureza idêntica a este. Um jovem – e portanto inexperiente – neto é posto para guardar a avó moribunda. Olhando a foto da *Velha Avó jovem* ele se dá conta da corrupção, da irreversibilidade:

A Velha Avó jovem sai das esquadrias que a delimitaram, e irrompe para além desse verão exaltado. Bate-me em cheio. Bate em mim, junto à cama, em mim que assisto a um tempo bem actual, à fluente e temível demonstração do corpo que continuou o movimento. Para diante, para diante. Rompendo as ficções do estatismo, o mito incomparável das fotografias<sup>45</sup>.

O neto inexperiente, mas que sabe bem que a morte é o próximo passo da avó, dirige-se a ela do alto de sua condição de jovem que não crê mas que acha que sabe que todos os velhos crêem, e, acima de tudo, na categoria de emissário da família na condução da moribunda:

À idéia de a morte ter começado um hipotético passo entre o mundo e uma *feliz* eternidade apenas sinuosamente formulável. O padre viria carregar essa formulação *feliz* de uma energia ao mesmo tempo mais envolvente e radical, fornecer-lhe outros ilimitados sentidos no seio vocabular da *eternidade*.

---

<sup>45</sup> HELDER, Herberto. *Equação*. Op. cit. p. 135.

A Avó sempre fora católica e praticara com assiduidade os ritos<sup>46</sup>.

Não havia porque duvidar de que a presença do padre era necessária. Por uma questão geracional, não fazia sentido para o neto que fosse diferente. Depois de algum tempo ensaiando a pergunta, finalmente ela sai:

– Quer que eu chame um padre?

A reação provocada pela pergunta é inesperada:

A Avó abre os olhos, e eu vejo uma nova luz áspera e gelada (...). Nesse olhar progride agudamente um sorriso que o limpa da velhice e deixa o sal de uma fina malícia. Os lábios mexem-se, parecem brilhar um instante. O corpo renasce do próprio esgotamento. A Avó diz:

– É tudo mentira...

Depois as pálpebras descem e o corpo é absorvido pelo enigma<sup>47</sup>.

A experiência do jovem demonstra que nem sempre o passado difere do presente. Nem sempre o novo é realmente novo. Surpreendido, ele, que é reconhecido pela família como o mais próximo da avó, descobre que a não conhecia. A descrença da moribunda é o pronunciamento de um enigma, no qual a avó mergulha, deixando ao neto a tarefa de desvendá-lo. Mas nós, que já passamos pelo *Teorema*, nos assustamos menos do que o jovem inexperiente porque reconhecemos nesta expressão da descrença muito da expressão de uma crença: *a terra é eterna*. No tempo de Pedro, no tempo da Avó, no tempo do neto, agora. Essa permanência revela uma crença, uma certeza ou a verdade? Serve apenas para os portugueses ou cabe em qualquer contexto cultural? Se estamos prevenidos o suficiente

---

<sup>46</sup> Op. cit. p. 137.

<sup>47</sup> Op. cit. p. 138.

para não levar um susto com o pronunciamento da Avó, ainda não estamos aptos a desvendar o enigma. Nesse ponto, com o neto somos levados a concluir:

(...) a minha juventude fica sem armas – fulgurante e estúpida.

Assim é porventura a sabedoria: vil, esmagadora. O único tempo que lhe pertence deve ser a idade mas quando dela se aproxima um jovem fascinado que a si mesmo impôs a condição de mensageiro, como se quisesse tocar no gelo, convencido – ele! – de que o calor dos poucos anos poderá fundir o gelo, então o gelo agarra a idiota mão quente, e queima-a<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Op. cit. p. 139.

## AS ADIVINHAS DE AGUSTINA

### I

Em outra parte deste trabalho usei a imagem das voltas ao mote ao me referir às versões de que venho tratando. Chegando a esta última versão, retomo a imagem das voltas para melhor caracterizar o que iremos encontrar nas *Adivinhas de Pedro e Inês*, de Agustina Bessa-Luís. Afinal, é dela que vem uma última surpresa, dentre as muitas que temos encontrado pelo caminho. Dando a dimensão da complexidade do tema, esta volta, ao contrário do que se poderia imaginar, extrapola a função de fecho do círculo em torno de Inês, pois ela representa um mergulho tão profundo no episódio inesiano que o que era um círculo vira uma espiral, envolvendo cada uma das partes desse corpo temático, abarcando-o por completo.

Nesta espiral de Agustina não entra só a loucura, ou só a gula, ou ainda a obsessão pela justiça, elementos com que os outros autores foram caracterizando Pedro, na tentativa de oferecer ao leitor uma imagem ao mesmo tempo una e diferenciada do personagem e do episódio que ele protagonizou. Também não entrará só a inocência, ou só o calculismo de Inês, a parceira misteriosa desse rei não menos misterioso. Ao juntar-se a seus antecessores na condição de herdeira, como eles Agustina volta sua atenção para a ambigüidade, o instrumento fundamental para se fazer bom uso desta herança. Mas o fato é que o movimento espiral em que a autora se lança impele-a a uma radicalização no uso do instrumento, o que faz com que toda a ambigüidade que vimos ser usada, às vezes em doses cavalares, nas outras versões, ganhe ares de procedimento homeopático quando comparada ao que encontramos nestas *Adivinhas*.



A obra, publicada em 1983, leva a problematização às últimas conseqüências à medida que revela a dificuldade de separar o fato histórico dos elementos que passam por históricos, por constarem sistematicamente das versões literárias do tema. Tal é o caso do beija-mão ao cadáver de Inês a que teriam sido obrigados os membros do séquito de Pedro. Como sabemos, não há registros nas crônicas medievais de que ele tenha ocorrido e, no entanto, é um dos lances da história melhor conhecido do público e de boa parte da crítica, que nem sempre têm a informação de tratar-se, na verdade, de uma poderosa elaboração ficcional.

À primeira vista, a tarefa de Agustina, na condição de herdeira, diz respeito, então, a uma minuciosa verificação de provas. Tudo o que se refira ao tema será analisado de tal maneira que não sobre qualquer traço de impostura. Para tanto, a autora utiliza perspectivas não apenas históricas ou literárias, mas psicanalíticas e sociológicas, num minucioso processo de desconstrução do tema. De maneira que a proposta dessas *Adivinhas* aparenta ser o desvelamento da verdade escondida sob tantas camadas de história e de ficção misturadas. Mas, ao chegar ao final do texto, o leitor perceberá que ainda que o tema tenha sido virado de cabeça para baixo e escarafunchado de todos os lados, não é possível dizer que esse processo tenha aberto caminho para a verdade. Inês não é mais Inês – pelo menos não é possível identificá-la com nenhuma de suas imagens que a ficção e a história têm a oferecer.

De fato, a limpeza do terreno a que procede Agustina através de sua desconstrução do tema e dos personagens envolvidos no episódio funciona como uma libertação para o leitor que tenha sido soterrado pelo tema cristalizado, tornado quase oficial. O impacto causado no leitor pelas *Adivinhas* terá proporções ainda maiores do que aquele experimentado pelo leitor do *Teorema*, porque, enquanto o segundo oferece uma clara

alternativa às visões oficiais do tema, ao invalidar a lógica em que se baseiam as idealizações do casal de protagonistas, as *Adivinhas* não têm o objetivo de apresentar essa alternativa clara. Como o próprio título da obra diz, a esse leitor, agora liberto, caberá **adivinhar** Inês, Pedro, a natureza do amor entre ambos. Não se trata, é bom avisar, de um jogo em que aquele que propõe a adivinha confirme ou revele o palpite de seu companheiro. Agustina faz questão de deixar claro que a verdade desse tema pode estar ao mesmo tempo em toda parte e em parte alguma.

O texto revela-se, portanto, um jogo para jogadores muito experientes já que, além desse processo de desconstrução, a voz que organiza essa narrativa às vezes comporta-se como a de um narrador ficcional, às vezes como cientista isento, criando, a cada mudança de comportamento, uma expectativa diferente no leitor em relação à matéria exposta, o que aumenta ainda mais o número de hipóteses sobre o que deve ser considerado como a verdade sobre o tema. Tal atitude acaba por implicar no comprometimento da operação classificatória do gênero a que pertence o texto, já que ele tenderá a mudar, de acordo com a mudança de comportamento do narrador. No fim da leitura, a única certeza a que chega o leitor é mesmo a de que o tema de Inês existe para ser uma possibilidade de verdade, que muda de acordo com cada uma de suas versões.

## II

Esse emaranhado de possibilidades, sistematicamente frustradas por Agustina para abrir caminho a outras, começa com a tal voz narrativa fazendo um breve relato em que estão entrelaçados aspectos de caráter possivelmente autobiográfico com outros, de fundo histórico, acrescidos de uma pitada de fantástico. Os aspectos autobiográficos ficam por

conta da referência feita a uma estadia do pai da voz narrativa no Brasil – o que coincide com a biografia de Agustina. O lado histórico entra em cena quando esse pai, de volta a Portugal, considera a possibilidade de comprar a Quinta das Lágrimas, *onde se diz que Inês foi morta*, influenciado *pelas lendas históricas e coisas famigeradas da glória antiga*<sup>49</sup>. A julgar pelo tom que usa, a voz não compactua com o pai, não acreditando, como ele, nas lendas em torno do episódio, o que poderia ser uma garantia para a isenção de seu relato. Reforçando essa falta de cumplicidade a voz dirá:

Como disse, a moradia era decepcionante, um pouco ao estilo dos chalés de Sintra em que veraneavam os banqueiros do século XIX(...)<sup>50</sup>.

Como seria possível atribuir qualquer seriedade, ou mesmo qualquer glória, a uma tragédia passada em um ambiente tão aburguesado? No entanto, em um lance rápido, – certamente para pôr à prova a esperteza do jogador-leitor – a voz complementa a descrição nos seguintes termos:

Estavam na moda os jardins de Inverno, e nesse tipo de casas havia pavilhões envidraçados onde se tomava chá e se bebia água de sifão. Mas não posso garantir que na Quinta das Lágrimas fosse assim<sup>51</sup>.

Se não pode garantir a verdade do que foi uma experiência objetiva, como poderá querer essa voz garantir a verdade subjacente a tantos excessos de experiências subjetivas que estão a sua espera para serem testados? O aparente traço de fidedignidade anunciado no início do texto cairá por terra quando a voz descrever a visão sobrenatural de Inês que ela

---

<sup>49</sup> BESSA-LUÍS, Agustina. *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães, 1983. p. 7.

<sup>50</sup> Op. cit. p. 7.

<sup>51</sup> Op. cit. p. 7.

experimenta quando dessa visita à Quinta das Lágrimas. Por enquanto, não há o que desconfiar, pois, em seu passeio, a voz descreve objetivamente o que vê:

Mas, voltando à Quinta, que está num vale sem horizontes (...) estranhei-a de tão deserta. Não havia um só visitante, um só morador; e não vi também guardião. (...) A casa não tinha cortinas nem vestígios de ser habitada. (...) Na parede, uma mancha de água que se infiltrara pelo telhado parecia a sombra de uma mulher alta e corpulenta, que risse, os ombros deitados para trás.<sup>52</sup>

Todo o ambiente de abandono, cuja descrição parece estar a serviço da indicação do ostracismo em que caíram os assuntos de interesse nacional – provando assim o ponto de vista da voz narrativa –, aos poucos ganha um novo sentido: o estado de abandono da propriedade revela-se para o leitor como o meio-ambiente das fantasmagorias. Mas isso ele deve descobrir sozinho, já que a voz narrativa fará o que puder para despistá-lo, recusando-se a estabelecer qualquer relação direta entre a situação em que encontra a Quinta e a aparição subsequente:

Ouvi, ou pareceu-me, um arrastar de passos, mas durou pouco; tudo ficou silencioso outra vez. Quando eu já me afastava vi, sentada em uma velha cadeira de verga, uma senhora ainda nova, com uns óculos na mão e que olhava para mim com uma frieza condescendente. Se era a dona da casa era uma excêntrica, porque estava vestida com uma saia cor de ferrugem, tendo por cima um vestido verde, aberto, e um cinto dourado. Os cabelos usava-os soltos e eram de um belo loiro carregado de reflexos mais claros sobre as orelhas.(...) Estendeu as pernas com um movimento preguiçoso(...) Até certo ponto parecia muito uma lavradeira abastada dessas do Alto-Minho<sup>53</sup>.

Estando a propriedade situada em um vale, seria fácil notar a aproximação de alguém, principalmente levando-se em conta a falta de movimento no local. Daí que, a súbita presença da mulher, sentada em uma cadeira de verga, sugira a presença do

---

<sup>52</sup> Op. cit. p. 8.

<sup>53</sup> Op. cit. p. 8.

sobrenatural. Mas, por outro lado, o leitor deve considerar que a associação feita pela voz narrativa da mancha na parede com uma imagem de mulher – em termos detalhados, diga-se – pode sugerir uma personalidade dada ao cultivo da imaginação, em sua forma mais intensa, tal como ela se expressa na infância. A experiência, relatada no início da obra, servirá de baliza ao leitor em sua tentativa de determinar o gênero a que pertence o texto – tentativa fadada à frustração, é bom adiantar.

Por este exemplo já é possível ver o tamanho do problema que nos espera, com um narrador tão ladino. De qualquer maneira, considerando que cabe a nós, leitores, criar hipóteses a partir do emaranhado que nos vai sendo apresentado, arrisco-me a dizer alguma coisa sobre a narrativa desse estranho caso, que, aliás, ainda não terminou. No texto, o aparecimento de Inês como uma visão sobrenatural cumpre dois objetivos: associar a voz narrativa à tradição das visões literárias – que, como vimos, é o procedimento adotado por Resende e Mota – e, ao mesmo tempo, promover uma imagem de Inês que está longe de poder ser identificada com suas idealizações, através da incorporação de certos detalhes que não parecem combinar com as descrições habituais dessa personagem. Começando pelos óculos que tem nas mãos, a peculiaridade dessa suposta Inês continua na associação que sua presença sugere. Para a voz narrativa, a estranheza de sua figura a faz parece com uma *lavradeira abastada*:

Dessas que se descalçam ao fim das tardes de Verão para ir regar, que lavam o pescoço com aguardente e que perfumam a boca com folha de hortelã. Têm seis namorados ao mesmo tempo, cantam com voz trinada cantigas de escárnio e casam com um moço meio vadio e bonito que desgoverna a casa, que tem amigas, bastardos e nome de bom paroquiano<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Op. cit. p. 9.

Que efeito pode causar em nós, leitores, essa associação esboçada pela voz narrativa? Seguindo a espiral, também nós somos levados a criar uma nova associação, a partir do que esta associação nos sugere. Assim, ao mesmo tempo que a mulher parece estranha, ela não deixa de ser comum. Estranha ao contexto coimbrão, é uma entre as tantas lavradeiras abastadas do Alto Minho – essa região, não esqueçamos, tão próxima da fronteira da Galiza onde nasceu Inês. Ao longo do texto, Inês aparecerá muitas vezes como uma bastarda que entretanto estava longe da ameaça de morrer à míngua – *voltando ao caso de Inês, ela não era uma bastarda pobre*<sup>55</sup>, é o que ouvimos a certa altura. Como esta lavradeira que, não sendo nobre, tem o suficiente para, além de sobreviver, divertir-se. Esta é uma mulher de maneiras desenvoltas, que sabe relacionar-se com os homens em pé de igualdade, o que pode ser um excelente atributo, considerando-se o poder de sedução que a desenvoltura feminina exerce sobre certos homens. Digo isto lembrando da Inês que, em determinado momento, aparece em Garcia de Resende, pela boca dos conselheiros: para eles, a amante de Pedro é a imagem da sedução calculada, que não se contenta em subjugar o filho, envolvendo também o pai. Aqui mesmo, nestas *Adivinhas*, esta faceta da personalidade de Inês será um importante trunfo da voz narrativa em seu processo de desconstrução do episódio.

Mesmo gozando da liberdade de amar quem bem entendam, lá vai um dia essas lavradeiras decidem-se pelo casamento. Podendo escolher, optam por alguém que, pela descrição dessa voz, é tão livre quanto elas: um homem bonito, mas vadio. Como é comum acontecer nesses casos em que as duas qualidades unem-se num mesmo sujeito, esse marido desgoverna a casa. Neste ponto, não é difícil imaginar um Pedro colando-se à

---

<sup>55</sup> Op. cit. p. 99.

imagem deste homem, nesta descrição aparentemente tão distante da realidade do tema inesiano. Como este marido da lavradeira, a imagem do rei é marcada pela grande disposição para as festas – mantendo amigos por onde passa –, por seu pendor para a geração de bastardos e, apesar de tudo isso, sua elevada posição garante-lhe a manutenção do nome de bom paroquiano.

Como marca desta obra, este pequeno exercício de associação que faz a voz narrativa serve de exemplo para o que espera o leitor: o que era estranho e descabido num relance de olhos, torna-se um detalhe importante para a compreensão do método usado por Agustina em sua abordagem do episódio. É igualmente a prova que nos faltava para assumirmos que a desconfiança em relação ao narrador é a melhor arma para adentrarmos na selva que nos espera.

Voltando à experiência da fantasmagoria, é óbvio que a voz não assumirá explicitamente que essa desconhecida saída do nada seja Inês, limitando-se a dizer que, anos depois, ao lembrar-se do episódio, vê Inês corporizar-se na figura da desconhecida, uma mulher que escapa de ser chamada de comum pela roupa que veste – o que deixa de ser um dado de excentricidade se considerarmos que se trata de fato de uma fantasmagoria, ou seja, a *dona da casa* vestia-se apenas de acordo com a moda de seu tempo:

Pensei em Inês, com um certo encanto que depressa se esgotou e perdeu. Muitos anos depois, repentinamente, ocorreu-me tudo aquilo, e Inês corporizou-se na desconhecida de vestido verde tão extraordinário e que só numa dançarina tinha cabimento. Talvez fosse uma amazona do circo com a sua prole contorcionista; ou uma infanta de raro porte que corresse os antigos lugares de sua história, como é comum nos campos de Inglaterra. (...) Talvez a Fonte dos Amores em dois braços partida trouxesse das profundezas da terra o suspiro que convoca o corpo desaparecido, presente onde amou e morreu<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Op. cit. p. 10.

É interessante notar que nestas considerações a voz narrativa busque a intermediação de uma tradição estrangeira para justificar o inusitado acontecimento. A princípio, parece que essa necessidade de intermediação se deva à falta de representatividade do episódio histórico para a coletividade, indicada pelo estado de indigência em que se encontra a Quinta, o que não forneceria condições para o desenvolvimento do fenômeno. Essa primeira impressão não se confirma, considerando-se que a pessoa que vive a experiência é alguém que se coloca justamente entre os que pouco se importam com a eventual importância do passado. Ao contrário do pai, ela não se deixa *sugestionar*. E, mesmo assim, a fantasmagoria se apresenta diante dela, como um desafio a sua descrença, como prova sobrenatural da importância de um tempo que o presente, com seu descaso, parece querer esquecer. Diante disso, a explicação para o uso do intermediário transfere-se para outra esfera, passando a figurar no texto como um exemplo da naturalidade desse tipo de ocorrência. Uma vez que na Inglaterra os fantasmas aparecem corriqueiramente, o que impede que o mesmo aconteça em Portugal?

Além de ser um importante instrumento de Agustina em seu processo de desconstrução, a voz narrativa tem um outro papel, que serve para indicar a natureza da desconstrução pretendida pela autora. Esse misto de descrença e desprezo que caracteriza a voz narrativa é exemplar da atitude do público não só com relação a este episódio histórico específico, mas à história como agente do conhecimento profundo das motivações culturais de uma determinada coletividade. A experiência da voz narrativa, porque ocorrida à sua revelia, corresponde a uma demonstração do quanto os acontecimentos históricos podem impregnar-se de sentidos que não se esgotam com a superação de seu contexto de ocorrência. Além disso, a associação de Inês e de Pedro com tipos que continuam a fazer parte da paisagem humana de Portugal estabelece uma continuidade do passado no presente



que representa a preocupação de Agustina com uma figuração dos dois personagens que os coloque como representantes da coletividade. De maneira que sua história seja a história em que possam entrar todas as histórias vividas por cada um dos membros dessa coletividade. O que nos leva a concluir que, logo no início da obra, é possível perceber o diálogo das *Adivinhas* com as outras versões aqui apresentadas.

Antes de a voz narrativa apresentar sua tênue ligação entre a estranha mulher e Inês, há algo no seu relato da experiência que, graças ao estereótipo inesiano, faz-nos desconfiar de que a *lavradeira abastada* seja a amante de Pedro:

A impressão que pode causar a beleza humana é semelhante a um choque, um desmaio nos sentidos que os santos relacionam ao êxtase. É, portanto, uma espécie de vertigem que deixa entrever o mistério da criação em todo o seu poder. Aquela mulher, ao levantar-se da cadeira onde estava sentada, mostrou a compleição dos membros atléticos que podiam bem suportar dois ou mais pares de asas. Não sei porque me ocorreu isto. Os olhos dela eram escuros à distância; porém, vistos de mais perto, notavam-se as estrias verdes e douradas como numa pedra preciosa. Não era alta, mas tudo nela – traje, maneiras, ligeiro alçar do pescoço – contribuía para lhe dar certa majestade. Duas crianças vieram ao seu encontro; duas meninas, cujo corpo franzino se perdia dentro dos largos vestidos<sup>57</sup>.

Por menor que seja a experiência do leitor com o tema, grandes chances ele terá de reconhecer, na descrição dessa beleza realçada por um modo particular de *alçar o pescoço*, a imagem bastante aproximada de Inês, já que o *colo de garça* e a beleza sempre foram o carro chefe de suas descrições. Como aconteceu na caracterização dos protagonistas, também neste aspecto, central para a permanência do tema, que é a apresentação da beleza de Inês, a voz narrativa não ignora o grau superlativo desse atributo, mas, ao mesmo tempo, trata de oferecer ao leitor um ponto onde se apoiar para reconhecer a beleza da protagonista: sendo excepcional essa beleza, ainda assim ela é humana. Esta maneira de

---

<sup>57</sup> Op. cit. p. 9.

lidar com a especificidade do episódio permite recuperarmos tudo o que venho dizendo sobre o tipo de incidência do tema no imaginário. Mesmo no que ele tem de menos comum é possível perceber sua “origem humana”. Aliás, neste caso, é apenas por ser humana que essa beleza tem o poder de causar a comoção comparável a um êxtase. Mais significativo ainda se torna o registro se considerarmos esta última comparação: a experiência que serve para o homem transcender sua condição corpórea, que só pode ser levada a cabo mediante um mergulho do indivíduo em seu interior, aquela experiência que liga o homem à divindade, tem lugar na prosaica contemplação de uma mulher. Como aconteceu no *Teorema*, Deus continua a não ser chamado para aqui. Tratando-se de uma fantasmagoria, a bela mulher será sobrenatural em sua manifestação, mas perfeitamente palpável quando descrita. A ponto de cada leitor sentir-se à vontade para imaginar nesse corpo sua imagem preferida de mulher.

Interessa notar agora o impacto dessa presença feminina sobre a voz narrativa que, tendo sido tomada de assalto, não tem como fingir que não viu o que se passou. Esta nova *visão* de Inês é o antídoto contra a indiferença e incredulidade afetadas pela voz, ao mesmo tempo que continua a servir para provar aquilo que Henrique da Mota registrou em seu depoimento para o rei. Dispensando a intermediação da Inglaterra, tranqüilamente ela poderá dizer, fazendo coro com o poeta do *Cancioneiro*: no seu reino *também se acham aventuras como nos tempos passados*. Depois desse desafio fantástico que representa a aparição para a descrença da voz, não será fácil desvencilhar-se de Inês e Pedro. Ela poderá dizer o que quiser, sem conseguir convencer-se da verdade:

Aquilo aconteceu em plena luz do dia, e eu não me surpreendi. É possível que eu sofresse um breve acidente dos sentidos, frequente na gesta clínica da família e a que chamamos “o truque

da vaca”, pela semelhança que tem com a imobilidade súbita desse animal num campo onde pasta. Fica quieta, desmiolada, entre o selvagem e a pura beatitude<sup>58</sup>.

Esta explicação, carregada de espírito zombeteiro travestido de informação médica, vem ao socorro da voz narrativa para livrá-la do peso da responsabilidade de dar continuidade a uma exploração séria do terreno. Usando o subterfúgio de uma fraqueza dos sentidos, típica em sua família, ela talvez espere que o leitor se desinteresse do assunto, contentando-se com a promessa de zombaria. Mas logo a própria voz se dá conta de que não pode retroceder e igualmente não consegue manter a indiferença. Resta enfrentar o tema:

Agradam-me estes pensamentos alucinados, subornados com um humor cálido e amante das coisas que se não sabem e nos convidam ao conhecimento<sup>59</sup>.

Uma vez que não pode passar ao largo do episódio, a voz narrativa decide desvendá-lo por completo. *Conhecer*, neste contexto, equivale a descobrir a verdade que permaneceu inacessível por todo o longo tempo que separa a morte de Inês desta sua aparição. Como condição para aceitar a carga de sentidos que a aparição abriga, a voz narrativa impõe-se a missão de revelar nada mais nada menos do que a verdade sobre o amor dos protagonistas. Ainda que não assuma claramente essa missão, é possível reconhecê-la através da persistência com que esse problema é atacado. Há a referência de um interesse geral pelo amor, que não diria respeito exclusivamente ao relacionamento do par português:

---

<sup>58</sup> Op. cit. p. 9.

<sup>59</sup> Op. cit. p. 10.

A origem das coisas e da vida é o princípio fascinante da nossa inclinação; o amor não significa mais do que um brusco conhecimento da identidade original, o mesmo que nos faz ser difusos no comportamento social, ou religiosos, idealistas e poetas<sup>60</sup>.

Caberia perguntar o porquê de a voz ter erigido a questão da existência ou não de um casamento oficial, e, associando-o ao amor, estabelecer através deles a condição para aceitar o que a fantasmagoria lhe oferece. Como já tivemos uma demonstração da personalidade da voz narrativa, não nos espantamos com a impossibilidade de obtermos uma resposta definida para a pergunta. Mas, dadas as pistas que vão sendo deixadas ao longo do texto, é possível considerar que o que determina a escolha da voz é sua necessidade de saber se era verdadeiro o amor entre Pedro e Inês. Uma vez que foi esse sentimento o que os celebrou, uma vez que são tantas as lacunas que essa história apresenta, lacunas que comprometem a imagem de todos os envolvidos, não é difícil imaginar que a descrente voz narrativa exija a garantia ao menos da veracidade do sentimento, uma vez que todo o resto da história tem sua veracidade seriamente comprometida. Trocando em miúdos, esta seria a missão impossível: salvar aquilo que realmente importava em todo o episódio – o que dá a medida da ambição da empreitada. Um casamento oficial serviria como a prova do amor de Pedro, uma vez que era uma realidade a que se opunham diversos interesses, inclusive os do próprio infante, em determinados momentos da história. Definido o objetivo – ainda que nada seja dito para o leitor – não há tempo a perder. Assim, imediatamente depois de fazer a referência ao convite ao conhecimento, a voz, de chofre, vingando-se em nós da Inês que a tomou de assalto diz:

---

<sup>60</sup> Op. cit. p. 18.

Um dos agravos de D. Pedro e de que o seu real pai se deu por achado, foi o de ele ter trazido Inês para os Paços de Santa Clara, tão perto do túmulo da Rainha Santa, cujo testamento fora bem explícito: “que ali pousassem os herdeiros com suas legítimas mulheres”. Ou D. Pedro estava casado com D. Inês e desafiava assim a cólera do rei, ou o seu feitio era desapegado de compromissos morais e muito ligeiro com o que se chama “as coisas sérias”. O povo amava-o por isso mesmo. O que se atreve, honra o homem na sua mesquinha proporção<sup>61</sup>.

Nossa experiência nos diz que a questão do casamento não se resolve com a definição de uma relação de exclusão simples como a que é esboçada pela voz narrativa neste trecho. Logo a voz descobre o mesmo. Em primeiro lugar, é contestável a afirmação de que o casamento do filho ia contra os desígnios do pai. Por que D. Pedro desafiaria a cólera do rei se, de acordo com a crônica, o próprio Afonso havia pedido que o filho legalizasse sua relação com a amante? Quanto ao segundo ponto, é fácil reconhecer que ele sintetiza o que venho dizendo acerca do caráter paradigmático da recusa de Pedro em oficializar a união com Inês. Também é fácil reconhecer que a voz não identifica qualquer traço positivo nesse caráter paradigmático. Assim, cada uma das duas hipóteses será desdobrada até que se atinja uma resposta satisfatória, que determine o sentimento verdadeiro que ligava os protagonistas por trás das suposições, além das mistificações dos registros ficcionais e históricos. É aí que as coisas se complicam porque os desdobramentos atingem tal proporção que se torna impossível resumi-los. As duas hipóteses não se desdobram isoladamente, antes vão-se entrelaçando conforme se desdobram e o que parece ser o encaminhamento de uma conclusão, não demora para constituir-se na invalidação de todo um raciocínio.

Mas nada disso faz esmorecer a vontade da voz narrativa, sendo admirável a obstinação com que ela persegue seu objetivo. Ora atacando os estereótipos, ora beneficiando-se deles para driblar as adversidades do caminho, a voz narrativa tem um

---

<sup>61</sup> Op. cit. p. 10.

palpite, no qual se agarra para descobrir a verdade. O palpite baseia-se na informação encontrada em um *Martyriologio Romano*, manuscrito depositado na livraria do mosteiro de Alcobaça. Consta desse manuscrito a informação de que Pedro teria ressuscitado por alguns instantes para confessar um pecado. Que pecado seria esse? O casamento realizado em período que faria do infante não apenas o perjuro que já conhecemos, mas também um bigamo, prova definitiva de seu tão famoso destemor, mas, principalmente, de seu amor por Inês. Por que um segredo tão grande para um assunto tão pequeno? Não vamos nós com os nossos olhos de hoje querer julgar as coisas de ontem:

A verdade é que D. Pedro, em vida do pai, não podia confessar o seu casamento com Inês. Isso tornava-o réu de delito público, o que era desonra e motivo para pôr em precária situação os seus direitos morais ao trono. Desde Afonso II notamos a preocupação do soberano em munir-se de leis que funcionassem como garante da justiça real, a única a ser observada, tirando ao particular a possibilidade de exercer represálias ou agir conforme o seu poder de mesnada<sup>62</sup>.

Por esta observação vê-se o tamanho da enrascada em que se meteu Pedro, casando-se com Inês sendo já casado com Constança, ou, ainda, sendo já casado com Inês, ao casar-se com Constança. De onde vem a segunda hipótese? Para a voz, nada impedia que o infante tivesse conhecido Inês, apaixonando-se por ela a ponto de comprometer-se oficialmente, antes da vinda da galega a Portugal no séquito da noiva castelhana. Como? Essa parte da história fica para mais tarde. Por hora basta dizer que, para obter a prova definitiva, a voz não se importa de enfrentar quantas forem as fantasmagorias que apareçam em seu caminho:

---

<sup>62</sup> Op. cit. p. 40.

Se houve casamento, como é de crer, os frades brancos deviam ter conhecimento dele. (...) O certo é que o cronista da Ordem, Fr. Manuel dos Santos, não recusa a Inês a reverência própria de uma rainha<sup>63</sup>.

Na verdade, dado esse impulso para descobrir a verdade, é a própria voz que sai ao encalço dos que possam conhecer o segredo. Expediente mais do que necessário, considerando-se a imprecisão dos registros:

Com vista à habilitação dos filhos de D. Inês aos direitos reais, doze anos depois da morte de sua mulher. Pedro intenta provar a legitimidade dos infantes. Tudo aparece cheio de evasivas e de lacunas; a própria rosácea do túmulo, feita em jeitos de roda da fortuna, não descreve a cena do casamento. (...) As datas são fugidias, João das Regras aproveita isso para insistir na pouca veracidade dos factos<sup>64</sup>.

Se nem mesmo o túmulo, o espaço consagrado por Pedro para registrar a sua versão da história apresenta o casamento, onde mais ir buscá-lo senão na boca de quem já nada teme? Na série de fantasmas a serem inquiridos, Branca, a primeira mulher de Pedro – que, declarando-a demente, repudiou-a – comparece como a testemunha número um. Mas ela está fora da história, não pode contar nada porque nada sabe. Nem de si, quanto mais dos outros. O que não impede a voz de ir a seu encontro, no suposto sítio em que foi depositada depois de sofrer o repúdio:

Las Huelgas, ainda hoje, se nos impõe pela sua linha de formosa estatura palaciana, rente porém à terra, como um túmulo de almas circulantes. (...) Os ossos de d. Branca, suas tranças vermelhas, devem misturar-se ao areão onde se estampam os pés dos visitantes. O vento parece ser ali um antigo interlocutor. D. Branca, criança enferma, enfrentava-o, o rostinho de rato perdido nas faixas de touca de linho. Creio vê-la andar por ali, mais alegre do que roída de pena<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Op. cit. p. 37.

<sup>64</sup> Op. cit. p. 38.

<sup>65</sup> Op. cit. p. 66.

O que faz conosco esse encontro! As investigações sobre o casamento de Pedro, que acompanhamos com curiosidade, deixam de ser um atrativo quando chegamos a Las Huelgas. Como aconteceu quando da *visão* de Inês, compartilhamos com a voz narrativa essa brecha de tempo pela qual o passado faz-se nosso presente. E, apesar de toda a dor que nos é dado sentir, é bom ver Branca falando por si, sem a intermediação da crônica. A dor nasce da constatação de que a ninguém importava – e não importa – o preço pago por uma vida tão jovem, condenada a ser desperdiçada porque carece de serventia. Dor que só diminui quando vemos a criança que brinca, alheia a seu destino:

Tem um rosário de pérolas na algibeira, pérolas rugosas. No meio delas há os padre-nossos de rubis não lapidados. Na realidade, não é um rosário, mas um colar, uma cadeia de ouro donde pende um ram de coral, semelhante ao da senhora Isabel, rainha santa. Talvez seja o mesmo. Aproximo-me para me certificar, e D. Branca mostra-se atenta comigo.

– É uma irmã sineira? (...) Duas escravas mouras estão atrás dela e movem as cabeças como os pássaros num poleiro.

– Não. Estou de passagem – digo.

– É peregrina. – A moura velha acentua as palavras com desprezo. Ali só entram mulheres de posição, renegadas dos maridos poderosos, (...) D. Branca deixa-me ficar; parece esquecida de me ter dirigido a palavra. Os desastres do coração tornam mais completa a torre que se levantou em volta da herança hierárquica. Em vão eu podia falar-lhe. Não me responderia<sup>66</sup>.

Como nota a voz narrativa, mesmo as fantasmagorias são ciosas de sua posição. O encontro não é de todo infrutífero porque, além de nos colocar dentro do mundo de D. Branca, serve para que a voz narrativa assumira seu papel. A partir desse encontro ela será a *peregrina*, importante papel que mais além será por ela assim descrito:

O peregrino descreve o homem de origem espacial, e celeste portanto, que, caído na terra, aspira à sua pátria de origem. É essa trajectória que o emigrante imita num espaço limitado, a partida e o regresso, *exitus et reditus* do peregrino. É um acto religioso que a dinâmica da necessidade absorve e que, em geral, o labirinto acaba por extinguir<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Op. cit. p. 66-67.

<sup>67</sup> Op. cit. p. 99.



Esta descrição do peregrino sintetiza a situação da voz narrativa. Buscando a ponte que a leve de volta a seu “lugar” de origem – o ambiente cultural no qual se engendraram todas as histórias de Pedro e Inês –, ela se perde no labirinto das hipóteses, correndo o risco de não conseguir cumprir sua missão. Mas não há como não seguir viagem. Por isso ela deve continuar buscando. A importância da identificação aumenta se lembrarmos que não só a voz narrativa é posta na condição de peregrina. A própria Inês é vista como uma *donzela peregrina*<sup>68</sup>, destinada a ser levada, sem descanso, de um lado a outro, nunca encontrando o seu lugar.

O próximo encontro será esclarecedor para todos. Para nós, porque, entre outras coisas, revelará uma verdade que, pelo gosto da voz, permanecerá escondida. Esta nova testemunha é justamente um frade branco, um dos que vivem em Alcobaça e, portanto, podem saber alguma coisa a mais sobre o segredo de confissão de Pedro. Subitamente preocupada com sua imagem, a voz abre esta nova etapa no mundo fantasmagórico com um sinal de discrição:

O monge branco que eu pude ver no mosteiro de Alcobaça (por meios que tinham de parecer maravilhosos e concorrer para o meu descrédito se eu os contasse) era assim: um homem cujos cabelos brancos imitavam o aspecto da linhaça, cortados em redondo e não muito limpos. (...) Não era aberto à sedução, nem pela sensualidade da carne, nem da palavra. Estimei-o por isso<sup>69</sup>.

A não-revelação dos meios pelos quais chegou a esta nova fantasmagoria, serve como uma garantia a mais do caráter fidedigno do testemunho que será ouvido. A última

---

<sup>68</sup> Op. cit. p. 27.

<sup>69</sup> Op. cit. p. 79.

observação da voz sobre a incorruptibilidade do frade vem reforçar isso. Tanta cautela deve-se à importância do conteúdo das declarações, que não pode ser contestado:

- Padre, viu D. Pedro ressuscitado?
- Se era ele, não sei. Andava como ele, falava como ele. Tinha um manto em que as espinhas do mato se espetavam. E aquele nariz de gato que nós lhe conhecíamos<sup>70</sup>.

Poderia ser fidedigna esta testemunha se não tivesse tanto medo de se comprometer.

O importante é ter paciência, pois sempre é possível saber alguma coisa, mesmo que seja o que não foi perguntado:

- Nariz de gato? Nariz de gato? – Eu estava admirada. Sempre imaginara o Infante de agudos traços e luminosos olhos. E agora aquele rústico, com ar de moleiro, descrevia-o como à senhora do Castelo Orgulhoso, com nariz de gato e dentes amarelos, estranha feiticeira numa corte encantada.
- Pois, pois: era assim que ele era<sup>71</sup>.

O que fazer com esta revelação agora? Para que ela serve? A associação de Pedro a uma figura de mulher é considerável decepção para quem o imaginava príncipe encantado. No lugar do príncipe apresenta-se a bruxa. O que consola é que esta não é a primeira vez que o rei aparece travestido de mulher. Há as passagens da crônica que sugerem o mesmo. Entretanto, é a sua primeira vez como bruxa. E é assim que tem que ser. De outro modo, como explicar sua capacidade de ressuscitar?

- Levantou-se do túmulo para lhe falar, meu padre? Confessou-se uma vez mais depois de ter morrido?
- Isso é certo.
- Eu não parecia incrédula e, na verdade, não o era, tanto me fascinava o desejo de ver vivo o Infante, um só minuto; que digo? – um segundo me bastava. E logo percebia, na voz salteada, o medo ou a vergonha e seus irados filhos, a justiça e o primor da morte que ela contém. (...)
- É verdade que o rei D. Fernando nasceu da bigamia, que lhe seja perdoado?

---

<sup>70</sup> Op. cit. p. 79.

<sup>71</sup> Op. cit. p. 79.

- Nem pelo tesouro do rei da Frísia eu contava uma coisa assim – disse o frade.
- Que vem fazer aqui o tesouro do rei da Frísia? Não me distraia com isso, e fale do Infante. Alguém tem que saber a verdade.
- A verdade é como a fortuna – não tem cabelos. Reza e trabalha. O Príncipe era um homem, um bocado aldeeiro. Às vezes adormecia na confissão, e eu fazia-lhe companhia. Comia demais e tinha más digestões às vezes. Era isso que fazia parecer que tinha má consciência.
- Que lhe disse? Casou com Inês na data em que Constança estava presa em Toro? Diga, meu padre. Eu preciso dessa informação<sup>72</sup>.

Em todo o texto não se verá a voz narrativa tão desesperada para encontrar a verdade como nesta conversa com o frade. Inútil desespero, porque, tão obstinado como ela para saber a verdade, está ele para encobri-la. Para garantir que nada seja revelado, o frade lança mão do estereótipo: o rei era guloso, tinha má digestão e pronto. A voz ainda insiste, mas, nesse ponto:

Ele teve um olhar enviesado e não me deu atenção.

Parece que esta fonte está seca. Agora, é tratar de fazer o contrário do que foi o esforço inicial e desacreditá-la:

Decerto ocupava-se no ofício de hortelão, e a sua fama era devida àquela notícia do seu encontro com o Infante ressuscitado. Ninguém acreditava nisso, nem ele se fazia acreditar, pelo pouco empenho que punha na revelação. Disse-me:

- Não deve entrar um homem na Igreja do Senhor, se, antes, dos seus pecados mortais perdoado não for. Assim aconteceu a um conde de França em Vila de Sirga<sup>73</sup>.

Esta é a gota d'água. Depois desta última declaração, que equivale a um dar de ombros do monge, a voz narrativa sente-se definitivamente livre para declarar:

- Meu padre, também sei aquela de um bom cavaleiro de armas que era luxurioso e dizia “Ave Maria”, pelo que foi desculpado. Mas entre Ave e Eva grande diferença há. Vou-me embora, e escrevo de Pedro o que de Pedro creio. Isto é bem servir<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> Op. cit. p. 80.

<sup>73</sup> Op. cit. p. 80.

<sup>74</sup> Op. cit. p. 81.

Pronto. Nenhuma obsessão pesa mais sobre a voz narrativa. Mas por que sempre nos apressamos em tirar conclusões? Não, ela não está livre. Para ser livre é preciso primeiro encontrar a crença. Só então ela poderá cumprir o que declarou ao frade, escrevendo de Pedro aquilo que dele crê. Enquanto a crença não vem, é necessário seguir buscando. Agora sim é que vai começar a verdadeira prova de verificação que atrás ficou referida. Pelo menos para nós, que estamos aqui a tentar ordenar o emaranhado das hipóteses, porque, para a voz narrativa, desde o início, a busca da verdade comportou esse outro dar de ombros que caracteriza sua reação às palavras do frade. Não podemos esquecer que o convite ao conhecimento, que ela aceita, é feito por uma via pouco ortodoxa – a aparição do fantasma de Inês –, o que quer dizer que não será por caminhos habituais que se poderá chegar ao que se procura. De qualquer modo, tão cedo a voz não volta à defesa de que é necessário imaginar uma verdade para se chegar à verdade. Muito tempo depois desse encontro com o frade, depois até de seu último confronto com uma fantasmagoria – na figura de João das Regras – a voz retoma a questão:

Não sei porque se dá mais crédito à história arrumada em arquivos, do que à literatura divulgada como arte de poetas. Mentem estes menos que os outros; porque a inspiração anda mais perto da verdade do que o conceito problemático da biografia, que é sempre cautelosa porque julga tratar de factos que a todos unem e interessam; e que acabam por ser, por isso, mais políticos do que as relações de tempo entre os homens<sup>75</sup>.

Tal reflexão é suscitada pela série de investigações em torno das obras literárias. Gil Vicente, Ferreira, Garcia de Resende, o romanceiro, são algumas das fontes da voz nessa altura. Mas, que não se pense que, porque mudou a natureza das fontes, mudou o método.

---

<sup>75</sup> Op. cit. p. 132.

Ele continua o mesmo, baseado no confronto das hipóteses, através de sua sobreposição, e na mistura de discursos que, não raro, chega a invalidar o discurso da própria voz narrativa. Vamos a um exemplo, baseado na comparação entre o que acabou de ser dito pela voz e o que ela diz em seguida:

Coimbra deve ter sido para o Ferreira um arquivo perfeito. Aí, com menos lenda do que lógica, menos mistificação do que simples consciência da realidade, ele colheu informações preciosas<sup>76</sup>.

Estas considerações são feitas a propósito da *Castro*. Por que tortuoso caminho a inspiração, que *anda mais perto da verdade*, é abandonada como um valor a ser levado em conta? O fato é que ela é substituída pelo velho interesse na riqueza das informações a que Ferreira teria tido acesso, vivendo, como viveu, na mesma Coimbra que testemunhou – duzentos e tantos anos antes – os amores de Pedro e Inês. Na distância de duas páginas, toda a defesa da supremacia da ficção sobre a história é abalada por esta observação, que diz muito acerca do tratamento dado pela voz às fontes – sejam elas literárias ou não. Se quisermos encontrar sua fidelidade à defesa da supremacia da *literatura* teremos que procurá-la não nas várias partes desse discurso assumidamente contraditório, mas em seu todo, uma vez que, não sendo possível confiar em nenhuma das informações compiladas pela voz, só nos restará acreditar em sua *inspiração*. É ela – segundo a voz, atributo do fazer literário – a verdadeira força organizadora deste discurso.

---

<sup>76</sup> Op. cit. p. 134.

### III

Conhecendo um pouco melhor a personalidade da voz, podemos acompanhá-la na aplicação das provas de verificação. Vamos começar por Inês, que, afinal, foi quem, aparecendo, propôs as *Adivinhas*. Como vimos, sua aparição provocou na voz um deslumbramento. Em grande parte motivado pela harmonia da figura, esse deslumbramento podia ser tomado como uma prova da tão afamada beleza de Inês. É o que acontece, a princípio. Logo outros atributos são somados a este, turvando a beleza, atraindo nossa atenção para o contraste entre o lindo porte e a má conduta da *mísera e mesquinha*. Para termos uma idéia do contraste que dá a tônica da imagem de Inês oferecida pelo texto, podemos observar o que é dito sobre a personagem a partir do epíteto. A voz narrativa ignora o contexto camoniano, que celebrizou o epíteto, e diz:

O fato de ela ser tão bela como pobre (*mísera e mesquinha*, é como lhe chama a crônica, não sem certa dose de desdém) deve acrescentar à fascinação o espírito do servo de amor, o mesmo que elegeu a *Madonna Povertà* como vínculo supremo do optimismo franciscano<sup>77</sup>.

Feita no interior de uma hipótese sobre a influência da estética do amor cortês na composição do amor de Inês e Pedro, a referência ao epíteto recupera o que foi notado por Jorge de Sena a partir da leitura de Camões: o *mísera e mesquinha* é uma maneira de inserir a imagem de Inês na esfera da devoção religiosa. No entanto, nas *Adivinhas* essa inserção não se completa, visto que, em sua interpretação da crônica, a voz sugere que o epíteto não tinha a função exclusiva de glorificar a protagonista, mas igualmente de fornecer um registro de sua baixa condição social. Pode-se dizer que seja suave esta fase da prova de

---

<sup>77</sup> Op. cit. p. 70.

verificação. A mesma sorte não tem o outro epíteto, o *colo de garça*, referência ao atributo que chegou a encantar a própria voz narrativa:

Ao chamarem a Inês “colo de garça”, não se sabe se isso foi apenas galanteio, ou se tinha também o sentido injurioso introduzido na língua francesa em 1175. A garça é a única ave que acasala fora do tempo da procriação; daí, o seu nome ser aplicado à prostituta<sup>78</sup>.

Como não é possível precisar o sentido do epíteto, a lembrança da acepção do termo “garça” em outro contexto cultural só pode ser compreendida como uma maledicência cujo objetivo é provocar insegurança nas convicções do leitor a respeito da conduta da personagem. O acúmulo de maledicências fará com que ele reveja sua imagem de Inês. Sua crença no amor dos protagonistas sairá fortalecida se, depois de tudo o que ler, ele continuar a confiar na veracidade do sentimento.

Voltando ao comentário da voz sobre o último epíteto, é conveniente acrescentar que tal comentário é feito na seqüência de algumas considerações sobre o motivo que teria aproximado Inês de Pedro. Não é preciso dizer que a voz não acredita na história de que foi um amor à primeira vista o que tomou conta do par. Essa desconfiança a faz lançar a hipótese de um encontro prévio, o que determinaria a existência de uma ligação do infante com Inês, anterior ao casamento com Constança – hipótese que eu há pouco referi. Para completar essa hipótese, a voz tece todo um complexo de relações que remonta à briga de Afonso IV com seu irmão bastardo Afonso Sanches. Este, perseguido e desterrado pelo irmão, refugia-se em seu castelo de Albuquerque. Lá será criada Inês desde pequena, sendo instruída por João Afonso de Albuquerque – filho de Afonso Sanches –, que a usa como instrumento de vingança contra Afonso IV. A voz baseia esta hipótese na informação de

---

<sup>78</sup> Op. cit. p. 60.

que o mesmo João Afonso usou Maria Padilla, a amante de Pedro de Castela, para dominar o rei castelhano, tomando para si, indiretamente, o poder. Tanto Maria Padilla quanto Inês de Castro seriam criaturas forjadas para seduzir seus respectivos alvos, o que, no caso de Inês, que é o que nos interessa acompanhar, transformaria toda sua graça natural naquele cálculo que tanta aversão provoca. Vale perguntar o que, nesta hipótese, pode ser comprovado. Nada. Mas é possível imaginar cenas que ao menos sugeriram o que se pode ter passado, numa quase brincadeira de preencher lacunas em uma história que é em si uma lacuna. Durante a leitura das *Adivinhas*, muitas serão as vezes em que veremos Pedro chegar pela primeira vez em Albuquerque. Esta é uma delas:

Inês, essa criava-se em Albuquerque e crescia em graças extraordinárias. Sentada na sua cadeira de pentear, (...) era muito agradável de ver se alguém pudesse descortiná-la atrás de uma espécie de tenda de veludo vermelho. Ela e a criada estavam assim ao abrigo dos olhares indiscretos. Podiam dourar o cabelo com água de cebolas ou frisá-los até parecerem um molho de plumas; ou então, embrulhada numa capa de *petit-gris*, ouvia contar histórias de heróis, o que a fazia chorar, tomada de súbita melancolia, como um aviso súbito, um sobressalto. Era educada para um destino alto, ensinada a andar com leves passos saltitados, a jogar xadrez, a tocar alaúde, a montar a cavalo. Nas caçadas, segurava um falcão com infinita elegância, (...). Assim viu Inês o infante, algum dia, quando ela tinha quinze anos e ele idade aproximada<sup>79</sup>.

Por esta minuciosa descrição imaginária de Inês em Albuquerque constrói-se uma imagem da jovem que deixa entrever que ela está sendo preparada para uma vida de corte, onde a elegância é essencial. É uma juventude sem cuidados a que ela vive, podendo dedicar-se a todo tipo de futilidades. Na seqüência da cena, o que parecia ser liberdade ganha ares de obrigação, ainda que a própria Inês não se dê conta disso:

Pesa um tédio, entre doméstico e galante, nessas horas de visita, e, se não fosse o estilo dessa jovem formosa, predestinada a uma certa ambiguidade que a aparenta com a prostituta, mobiliário de hóspe, não havia muito com que distrair Pedro em Albuquerque<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Op. cit. p. 63-64.

<sup>80</sup> Op. cit. p. 64.



Assim se completa a cena de uma das versões do primeiro encontro dos futuros amantes. Através dela fica indiretamente indicado o esforço de João Afonso na composição dessa personagem que deve atrair a atenção do infante para subjugá-lo. Entre os ingredientes da composição há de haver um pouco de algum modelo de mulher, identificável pelo infante de imediato:

Talvez cerca da fonte ou do laranjal, Inês é vista uma tarde por D. Pedro. Não tem mais do que quinze anos, é loira e deve aproximar-se muito do ideal medieval de Aude, a noiva de Roland. Com o vestido rosa e o cabelo solto, Aude preenche as medidas do amor cortês ao extinguir-se, sem tragédia, nos braços do rei enternecido (...). Na realidade, Aude deve ter morrido física ou envenenada com peixe podre, como acontecia com muita frequência<sup>81</sup>.

Se João Afonso dependesse desta voz narrativa para compor Inês como personagem e, assim, seduzir Pedro, estaria perdido. Nada de idealizações, é o que sussurra a voz, azedando os planos. Vamos deixar passar algumas páginas e, então, tentamos novamente:

Não se pode dizer que ela era uma jovem inocente quando D. Pedro a vê, como eu disse, no laranjal de Albuquerque, lá onde havia um tanque com alguns gansos e uma cadelinha frisada que lhes ladrava desde a borda. Durante muito tempo, na região nortenha, o significado de Inês de Castro era injurioso; queria dizer mulher intriguista. Depois foi substituído por *heroína*. Entre as terras de Baião e Mesão Frio, até mesmo Santa Marta, *heroína* queria dizer uma aventureira. (...) Descontando uma certa dose de veneno político, com o fim de impedir a piedade popular, alguma coisa devia constar da companheira de D. Pedro e que não era completamente inofensivo. Depois, os poetas arrebataram-se com o material romântico, outros coma pertinência genealógica, e Inês tornou-se um mito indivisível do seu amante, ambos patrocinados pelo espírito de agressão que está no louvor dos mártires<sup>82</sup>.

Este é um trecho muito significativo. Em primeiro lugar, porque deixa claro que a voz nunca se dispõe a mudar sua atitude crítica, quer ponha Inês na pele de uma heroína medieval, quer a observe em seu ambiente natural. Deriva dessa disposição crítica a

---

<sup>81</sup> Op. cit. p. 85.

<sup>82</sup> Op. cit. p. 91-92.

franqueza com que desconsidera as imagens clássicas, obviamente idealizadas, dos dois amantes. O que não nos impede de compreender o que é dito aqui como mais uma *dose de veneno*, não político, mas cultural, cujo objetivo é igualmente o de impedir nossa piedade, esse perigoso sentimento que exorciza a razão.

Para completar o veneno lançado sobre Inês, a voz imagina que seu calculismo não deve ser de todo atribuído à arte educativa de João Afonso de Albuquerque. Uma perfídia célebre como a de Inês deve ser compreendida como um atributo original, que apenas requeria alguns toques para chegar à perfeição. Esse traço original a voz vai buscá-lo principalmente na parte da família Castro que tem mais afinidade com a aprendiz de megera. Trata-se de Álvaro de Castro, seu irmão. Para chegar a ele, a voz considerou a mãe em comum e, portanto, a comum bastardia:

Uma mulher educada para a obediência política devia ser Inês nas veigas de Albuquerque. Ela, e Álvaro Peres, seu irmão inteiro, ambos decerto criados juntos na casa de Afonso Sanches (...). Caráter dúbio, moldado na paisagem nevoenta e líquida da Galiza, parece que foi o toque dos Castros. (...) A lealdade medieval não lhes corria no sangue; por isso morriam de morte natural – eram raciocinadores, o que quer dizer propensos a heréticos. Gente flutuante, e prudente também. Mas Inês seria de fato uma autêntica Castro, com o seu lado calculador, o seu lado afectivo e tendente às insinuações da memória, capaz de traição, mas capaz de dedicação cega? É possível que fosse assim. E também muito bela<sup>83</sup>.

Juntam-se aqui todos os traços familiares para compor a ambigüidade que está fadada a ser a marca da imagem de Inês. Ambigüidade que ela compartilha com o irmão:

(...) o bastardo, Álvaro Peres, comporta-se com uma ambigüidade sedutora, é um enviado, uma guarda-avançada, nunca um embaixador. Mas devia ser de gentil parecer e modos graciosos (...). Álvaro Peres tem uma carreira pouco romântica, feita de ardis e palavras insidiosas. É provável que sim (...) <sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Op. cit. p. 83-84.

<sup>84</sup> Op. cit. p. 92-93.

Nos dois trechos, a ambigüidade com que a voz narrativa caracteriza os irmãos acaba por contaminar seu discurso, que ela arremata de maneira a reforçar a imprecisão natural do que é ambíguo. De Inês é possível esperar tudo, pois ela é capaz de atitudes de infidelidade e fidelidade extremas. Talvez, conclui reticentemente a voz. Álvaro era ardiloso e pouco romântico. *É provável que sim* é a expressão do desejo de não se comprometer, ao mesmo tempo que aprofunda no leitor a desconfiança que vai sendo cultivada pela voz narrativa. A probabilidade de que Álvaro Peres fosse esse calculista que o trecho sugere é fruto do que se lê nas crônicas sobre as atitudes pouco honrosas do irmão de Inês na altura em que D. João, Mestre de Avis, pretendia o trono. Quanto a Inês, como transformar sua ausência da cena em uma presença tão avassaladora?

Essa ausência do nome de Inês das crônicas tem o seu quinhão de importância no patchwork de imagens que a voz narrativa vai compondo:

Pedro chega à casa da dama Teresa e, decerto sem muitos rodeios, pede que chamem Inês; ou ele próprio a vai buscar à sala das mulheres (...)  
Digamos que Pedro entrou desabridamente pelas salas do solar dos Albuquerque e encontrou Inês, a quem arrastou consigo, mais do que convidou-a a segui-lo. Quando condenada à morrer (...) ela diz que é inocente, pois não podia resistir a um príncipe; achamos comovente esse desastre de mulher, que acaba como um animal doméstico, apanhado ao canto de um curral, sem mais terror do que o que foi acumulado pela servidão. Não se imagina tímida, Inês Peres. Sorri e avança no seu olhar que tem a elegância dançarina das donzelas da corte<sup>85</sup>.

Mais uma vez a ficção se instala em uma brecha aberta no registro histórico. Dependendo de como olhamos a cena da súplica registrada nas crônicas, podemos ver ou o cordeiro imolado ou a mulher decidida. Esta cena das *Adivinhas* constrói-se a partir da abertura criada pela existência dessas duas possibilidades. A voz imagina o momento em que Pedro vai resgatar Inês de seu exílio em Albuquerque, depois da morte de Constança, e,

---

<sup>85</sup> Op. cit. p. 24-25.

para tanto, usa a cena da crônica como base, de tal forma que esta falta de timidez aqui registrada pareça antecipar a determinação revelada por Inês no momento em que está para ser morta. O resultado é o redimensionamento da conclusão sugerida pela obra: Inês não escapou do desastre, é certo, mas não se pode dizer que, só porque gostamos de vê-la como esse animal abatido, ela corresponda à imagem que criamos para ela.

Estes são alguns exemplos de como o método de desconstrução criado pela voz narrativa é usado na aplicação das provas de verificação que têm Inês como objeto. Antes de discutirmos o resultado destas provas, devemos observar o que acontece com a imagem de Pedro, quando submetida ao mesmo método.

#### IV

Para acabar com a mescla de valentia, nobreza e crueldade que compõe a imagem de Pedro, a voz faz o rei deitar no divã, demonstrando a mesma falta de piedade anteriormente apresentada no tratamento dispensado a Inês. Não sem antes atacar o rei em seu senso de justiça:

Ele é o que se chamaria nos nossos dias o rapaz mimado, um estoira-vergas, um mandão destinado a servir quem o soubesse treinar. Gosta de comer e de dançar, passa o tempo em caçadas entre os seus solares de Canaveses e Coimbra, e as boas condições de seu reinado parecem ter sido fruto mais de ministros hábeis que lhe conheciam a fraqueza para o despedirem do trono. A fraqueza do Infante era a justiça, como de outros é coleccionar ou fazer viagens. De resto, ele congregava tudo isso nos itinerários dos seus tribunais, e em dez anos de reinado mal parou em Estremoz para morrer, e depressa. Não é tão enigmático como Pedro o cruel, de Castela<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Op. cit. p. 12.

A situação de Pedro é mais grave do que a de Inês; ao contrário de sua amante, ele não se beneficia da beleza que deslumbra a voz narrativa e suaviza seu ânimo antes da primeira crítica. Mal é lembrado no texto, o rei tem sua imagem destruída por completo, a ponto de não ser referido como o soberano que ele é quando anda pelo reino, distraído na prática da justiça, mas sim como o eterno infante, sem responsabilidades e sem juízo – como poderia ser diferente, se Pedro encarna o tipo que *desgoverna a casa*?

Mas, dando início ao emaranhamento de imagens, esse menino inútil é também – e há no que vem a seguir muito do que disse Oliveira Martins sobre o rei – *o portador de sociabilidade*:

Pedro I assimilava os imperativos da estrutura local, e a sua popularidade fundou-se nisso. Não foi exatamente um soberano no sentido estatal; foi o modelo de uma etnia e o garante de uma cultura específica na medida em que produzia no inconsciente colectivo, pela invocação da homogeneidade festiva, a condição de uma comunidade autêntica e original<sup>87</sup>.

Esta parece ser uma grande mudança na imagem do rei inicialmente apresentada. Agora não é mais a indiferença o elemento que caracteriza a relação entre sua conduta e o bom andamento do reino. Ele tem uma função, que não se furta a exercer. Qual a conclusão da voz narrativa sobre todas essas qualidades?

Mas isto é pouco para retratar um homem do Poder<sup>88</sup>.

Lá se vai a possibilidade de diálogo com a imagem criada por Oliveira Martins. Na verdade, a voz a retoma apenas para demonstrar sua insuficiência como fator de explicação da popularidade desse rei. Se a história não oferece meios para explicar essa popularidade,

---

<sup>87</sup> Op. cit. p. 14.

<sup>88</sup> Op. cit. p. 14.

é preciso procurar a explicação em outra parte. Mas, antes de compreender Pedro como paradigma, é preciso compreendê-lo como indivíduo. Para tanto, nada melhor do que a psicanálise. Como em geral acontece nesses casos de divã, a culpa é dos pais. Neste caso, é uma culpa ancestral, que remonta a D. Dinis, o avô libertino de Pedro:

Afonso IV, o pai de d. Pedro e herói do Salado, possivelmente incarnou o tipo do repressor como base normal da vida do sentimento. O seu ressentimento contra o irmão bastardo Afonso Sanches (...), diz bem da força ascensional não só dos seus afetos, como das representações de aversão. (...) Ao promulgar leis severas que punem a imagem do prazer na libertinagem paterna está, ao mesmo tempo, a produzir no filho, Pedro, a carreira da angústia<sup>89</sup>.

De acordo com a voz narrativa, o infante se ressentia da severidade do pai; da carência de afeto nasce seu pendor para aplicar a justiça, uma tentativa de atrair a atenção de Afonso sobre esse lado do poder que ele demonstra prezar tanto. O problema é que Pedro não é o homem da justiça. Como portador de sociabilidade, ele se identifica com a coletividade não no papel de pai mas no de companheiro. Essa diferença exige dele um esforço de adaptação do qual o infante nunca se recuperará, mergulhando, assim, na angústia que não o abandona. Nem mesmo sua ligação com Inês escapa de ser vista como uma decorrência da relação problemática com Afonso:

Ele sofre, mais do que da paixão por Inês, da paixão pela transferência de profundos sentimentos que não são exatamente amorosos. Isso não o deixa ver as relações objetivas, quaisquer que elas sejam. (...) Até que ponto, Inês, “colo de garça”, com a sua formosura intencional, trazendo na pele o fulgor da bastardia e com ela uma inveja tendenciosa que comunica uma histeria de gestos sem precaução, de desejos de converter tudo no seu próprio corpo, o mundo todo com as suas honras e os seus prazeres, agiu em Pedro como um princípio de onipotência, não o podemos bem imaginar. Sem dúvida, ela era própria para despertar em Pedro a fase simbólica da infância<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Op. cit. p. 16.

<sup>90</sup> Op. cit. p. 18.

Encarando Pedro pela perspectiva de uma descompensação afetiva sofrida na infância é difícil imaginar que seu sentimento por Inês apresentasse a limpidez necessária para ser chamado de amor. Tentando desvencilhar-se da inibição que acompanha a angústia, Pedro talvez invente um sentimento por Inês que na verdade ele não conhece. Sem a agressividade que caracterizou as maledicências lançadas sobre Inês, em um tom quase científico, a voz narrativa vai desenvolvendo sua hipótese em torno do não-amor de Pedro. Depois que Constança morre, sentindo o aumento da descompensação, o infante decide-se a retomar sua relação com Inês:

A falta de clareza dos sentimentos de Pedro é compensada pela tenacidade que lhes imprime. Ele está ansioso por objetivos, e o primeiro que se lhe apresenta é a recuperação de Inês, não como objeto sexual, mas como uma compensação que se considere como algo de sexual. (...) Na realidade, ele não pretende Inês, mas procede como se esse fosse seu desejo mais ardente<sup>91</sup>.

Não sobra muito do infante nem do sentimento amoroso depois dessa sessão de psicanálise. Depois da destruição inicial da imagem de Pedro, esta abordagem psicanalítica representa uma reconstituição que faz do infante um imprestável para o amor, no sentido de que, sendo esse um sentimento que depende da vontade, uma vez que Pedro não conhece a vontade, não age consciente de seus objetivos, ele não pode amar. Os objetos de seu amor – Inês ou Afonso Madeira, o escudeiro – estão sempre deslocados, nunca valendo por si.

A vantagem é que a psicanálise é só mais um método, que serve à voz narrativa para inocular-nos o veneno da dúvida. Há também um outro método, que de certa forma deriva deste, desenvolvido a partir da detecção da ambição política de Pedro. De acordo com a voz narrativa, o infante não apenas carece de atenção como de um reino, sendo, portanto, em boa hora que o conhecido João Afonso de Albuquerque aparece, oferecendo Castela junto

---

<sup>91</sup> Op. cit. p. 24.

com a mão de Inês. Grande chance de sanar duas carências de uma só vez. Nesse ponto, o carente transforma-se em traidor:

Pero Coelho esquece os tormentos, esquece a morte, esquece a face de Pedro que já tivera por amiga e chama-lhe traidor. É esse espírito de mancomunação com o estrangeiro, o inimigo em potência, o que se torna imperdoável. Inês, ainda que sofrendo a pena mais radical, não é tão marcada como D. Pedro. Ele é perseguido porfiadamente nas páginas mais mesquinhas da nossa História, que mais parecem informações de polícia que garantia de cronistas<sup>92</sup>.

Esta defesa apaixonada de Pedro quase torna irreconhecível a voz narrativa. Finalmente ela parece cair na piedade de que tanto foge. Mas não é a piedade que a move, é uma questão de justiça. Esta defesa representa a reconciliação da voz com a imagem sempre una que foi aquela erigida para Pedro por Oliveira Martins:

O povo amava-o porque o tinha por defensor e amigo; além de que o via em frequentes casos, desataviado das funções reais, nas festas e mascaradas, nas feiras e nas ruas (...). De resto, o infante era já conhecido de grandes e pequenos, muito antes de que Pedro de Castela fosse chamado a reinar, em 1350<sup>93</sup>.

A reconciliação parece ser completa e destinada a durar, considerando-se que até o sobrinho castelhano, antes usado como modelo para depreciar o rei português, volta agora na condição de imitador barato da grandeza do tio. Como era de se esperar, dura pouco esta folia. O companheiro do povo, não demora muito, passa a ser visto como um infante que não conhece o seu lugar. A mudança começa com um ataque leve, que pode passar despercebido aos olhos de um leitor mais distraído:

Desaparecida a infanta, é de crer que na assoladora peste de 1348, Pedro e Inês passam a viver juntos, em Canidelo, cerca do Porto, onde os amigos lhes eram propícios. (...)

---

<sup>92</sup> Op. cit. p. 111.

<sup>93</sup> Op. cit. p. 112.



Eram terras férteis e os coutos cuja senhoria pertencia ao mosteiro de Alcobaça (...) A clausura compreendia um tão vasto espaço que os criminosos e fora-da-lei de todo reino, beneficiando da caridade dos frades, ali paravam e construíam casas. Pode imaginar-se que género de povoados se multiplicaram e que perturbações causavam (...) <sup>94</sup>.

Sugestiva referência essa da voz narrativa sobre a escolha da moradia estar condicionada ao encontro com os amigos. Levando-se em conta que o lugar é habitado pela nata da bandidagem e que, como acontece com essa nata, Pedro é protegido dos frades brancos de Alcobaça, está montado o quadro, francamente desfavorável, no que diz respeito a uma imagem equilibrada do rei. Depois, será a vez de o matador de Inês, Diogo Pacheco, aparecer como alguém de conduta impecável, que jamais se misturaria com Pedro e seu bando:

É muito possível que Diogo Pacheco, filho do famoso Lopo Pacheco, (...) andasse sempre na peugada de D. Pedro. Não entre a sua gente, que para isso tinha demasiada qualidade e a companhia do infante não primava pela elevação, mas em todo caso, pessoa de seu conselho <sup>95</sup>.

Volta, nestes dois últimos trechos, a imagem primeira de Pedro, envolta pela inconseqüência e pela falta de caráter. Como o objetivo da sobreposição de imagens não é o de fazer prevalecer uma visão específica dos protagonistas, poderíamos continuar até que se esgotassem as possibilidades de sobreposição, o que não interessa. Escolho então terminar esta segunda sessão de verificação de provas com uma passagem em que a vingança de Pedro sobre os assassinos é tematizada pela voz narrativa. Como mais um exemplo de contraste, o que temos a respeito da vingança é o seguinte:

Apesar de inclinado, pela força dos sentimentos, à vindicta privada, a verdade é que D. Pedro se mostra preocupado por cumprir com o direito criminal. (...) Conhecendo-se o teor das penas da época, (...) compreende-se que D. Pedro agiu normalmente e não como um demente <sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> Op. cit. p. 127-128.

<sup>95</sup> Op. cit. p. 140.

<sup>96</sup> Op. cit. p. 154.

Em um assunto delicado como este, em que é fácil ver na escolha da pena aplicada a decisão de um louco, a voz narrativa mantém-se serena, deixando de lado a ironia de que costuma servir-se. Através de suas observações nesta volta da espiral, o rei está apto a assumir o epíteto de justo, não de justiceiro, que rima com carniceiro, o que não é bom sinal. Quem se compromete seriamente neste episódio é Afonso:

Exercer o poder punitivo na própria casa do inimigo, quando ele está protegido pela paz doméstica, era uma das proibições das Posturas; D. Pedro não abandona Inês, deixando-a à mercê de seus adversários, mas confia nas leis e que se pai não as transgrida. Aqui, o papel do rei é sumamente evasivo e maquiavélico. Como resposta, a crueldade de D. Pedro justificava-se; mas ele limita-se, uma vez dotado do poder real, a pedir a extradição dos réus<sup>97</sup>.

Como acontece em Camões, a atitude de Afonso é imperdoável porque, além de revelar um ato de covardia de um herói nacional – argumento usado no texto camoniano –, a invasão dos paços de Inês comandada por ele representa a infração de uma lei estabelecida por Afonso II em 1211.

Da conduta de Pedro nesse episódio particular a voz narrativa parte para uma observação geral sobre seu governo:

Em muitos casos da sua exaustiva carreira de juiz, D. Pedro foi alvo de acusações que parecem pertinentes. Porém, se deitarmos os olhos pelas leis vigentes da época, verificamos que ele se limitou a aplicá-las estritamente<sup>98</sup>.

Será este um novo sinal de aproximação com Oliveira Martins? Se a resposta for afirmativa, infelizmente não poderemos ficar para testemunhar estas pazes. Vamos seguir

---

<sup>97</sup> Op. cit. p. 155.

<sup>98</sup> Op. cit. p. 155

ao que realmente interessa à voz narrativa nesta busca, a sessão final de provas de verificação, agora voltada para o sentimento os protagonistas.

V

Depois da criação de tantas dúvidas, depois, principalmente, da recriação do par em uma versão em que ele é composto por uma arrivista e um neurótico, a única certeza que é possível ter é a de que, ao imaginar uma dupla dessas, a voz conseguiu matar o ideal romântico. Depois de proceder à morte ritual, a voz narrativa está pronta para fazer a revelação que não será recebida com surpresa:

O infante, instado por Inês, aproximou-se de Castela e, na verdade, achou-se aceite e confirmado nos amores e no título, que lhe tardava em Portugal. Inês quis ser rainha e Pedro esquecia a mesura dos cantares de seu avô: “gran torto seria se minha senhor/ por meu bem houvesse mal ou sem-razon./ E quantos bem aman assi o diran”. O seu amor era luciferino; o gosto produzia nele o conhecimento da beleza, mas o sabor da beleza estava no prazer de a ver como *anima* universal, algo a quem a morte não ofende<sup>99</sup>.

Uma vez que o movimento da voz narrativa faz-se na direção da ruptura com as idealizações que os protagonistas da história conheceram, a união dos amantes, seu amor, não pode ser vista como assunto estranho a esse processo. Desse modo, não compromete o sentimento o fato de ele ter estado misturado a outros interesses, alheios à esfera da afetividade. O amor de Pedro por Inês nasceu de uma ambição comum. A forma de alimentar o amor, a prova da legitimidade do sentimento, era o desejo que cada um tinha de concretizar a ambição do outro. A partir dessa conclusão – que inclui a associação do sentimento ao que Helder havia classificado como demoníaco, para marcar seu lado terreno

---

<sup>99</sup> Op. cit. p. 181

– a voz narrativa dispensa a teoria da descompensação com que tinha trabalhado para explicar a neurose de Pedro, passando a encarar de maneira positiva o amor do par:

Um primeiro amor, se não sofre qualquer desgaste e substituição no seu espírito, faz os homens imortais. Todas as teorias sobre o amor baseiam-se na insatisfação, e por isso o caminho do romantismo ocidental está semeado de cadáveres. (...) No *Banquete* de Platão, o amor aparece com esse cariz de combate obscuro com o prazer que é desejado e punido. É o amor narcísico, em que o indivíduo se procura no outro, em que há rendição e combate. Nos séculos XII e XIII, portanto na época que precede aquela em que viveram Pedro e Inês, a linguagem amorosa torna-se simbolismo da tática militar<sup>100</sup>.

É reconhecível neste pedaço de reflexão a atitude da própria voz narrativa, quando se recusava a ver em Pedro a capacidade de amar, impedido que estava por sua descompensação. Para a voz narrativa, as ligações do infante só poderiam justificar-se como tentativas de minimizar a insatisfação que marcava sua personalidade. Nessa perspectiva, Pedro só se interessou por Inês para preencher uma falta que sentia em si mesmo<sup>101</sup>. A voz contrapõe essa situação *platônica* a uma outra, baseada no encontro com o outro que é livre do sentimento de falta:

Todas as épocas licenciosas terminam em ascese; toda a provocação erótica se resolve pelo domínio da ética. Não por preconceito, por tendência a fazer prevalecer o juízo da sociedade; mas porque a liberdade significa uma desintegração extremamente perigosa da libido. E o homem prefere morrer a ser arrastado pelo síndrome sexual, hostil na sua essência e que acabará por inibi-lo. A maneira expansiva de viver ficará comprometida, o conceito de curiosidade, que é o traço básico do animal humano, desaparece. E a sociedade, mais exactamente, a civilização narcísica, é invadida pela dependência sensorial<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> op. cit. p. 182.

<sup>101</sup> É igualmente reconhecível no trecho a observação que fiz a propósito da estratégia retórica de André Capelão, que inclui a educação amorosa no âmbito das táticas de guerra. Deve-se atentar para as conseqüências do encobrimento de um interesse material por uma aspiração espiritual como é a filosofia platônica do amor

<sup>102</sup> Op. cit. p. 182.

A voz conclui que a ascese é uma reação da civilização narcísica contra o que ela reconhece como uma ameaça: a liberdade sexual tende a fazer os sentidos prevalecerem sobre a razão, um processo de inversão que a estrutura dessa civilização não tem como suportar sem ruir. O desafio é assumir a liberdade, que em si nada tem de prejudicial, sem cair na inversão:

Como causa final, o amor que resplandece por si mesmo, sem necessidade de reflectir-se sobre outrem, produzindo, no entanto, no outro a maneira expansiva que enriquece a vida é a beleza. (...) Mas as sociedades são organizadas no amor narcísico, e não no amor expansivo. Este parece-lhes maléfico, porque anima o homem a libertar a libido sem imagem a que recorrer como regresso. Sem guerra, portanto. A guerra é a libido em regressão; e o amor narcísico é quem fomenta a guerra<sup>103</sup>.

Partindo da convergência entre o amor luciferino e o expansivo, a voz narrativa aproxima-se do *Teorema*, ampliando seu sentido. O amor expansivo é aquele que congrega os indivíduos, que não está baseado na apropriação do outro mas na convivência com ele. É isso o que acontece no conto de Helder. Pedro é alçado à condição de paradigma não apenas porque se vinga, mas porque vive um amor expansivo. Obviamente não há uma concordância perfeita entre as obras, porque, como vimos, o *Teorema* é radicalmente afirmativo em sua defesa de uma imagem coesa dos amantes e do sentido de seu amor. Não é o que acontece nas *Adivinhas*. A voz narrativa não chega a assumir que o infante tenha vivido plenamente seu amor expansivo por Inês.

Não sabemos se o processo amoroso de D. Pedro teve um desfecho proporcionado, ou se, pelo contrário, sem Inês ele se desintegrou rapidamente num vertiginoso pulsar em que as suas faculdades caíssem em desacordo. O que é mais adequado a este caso é que entrasse em estado de confusão, e a estética do amor, como a estética da luz, se perdesse inteiramente<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> Op. cit. p. 182-183.

<sup>104</sup> Op. cit. p. 183.

Mas, por outro lado, inclui Constança como beneficiária desse sentimento conjuntivo:

D. Constança foi sepultada em Santarém (...). Esse rápido desenlace vem retirar ao amor de Pedro as últimas resistências perante a beleza que tudo congrega: a múltipla matéria ilumina-se por efeito da beleza, e até Constança era amada por Pedro e menos traída do que se imagina. (...) Inês devia estar reduzida a um estado de concubina, ainda que dela partisse o clarão que abrasava toda a constelação humana da época (...) <sup>105</sup>.

Pela ação do amor expansivo, que reabilita Constança, a imagem de Inês transforma-se a ponto de a antiga arrivista ser identificada com a Beatriz de Dante, fazendo-se acompanhar pelo mesmo tigre que seguia a musa do poeta:

O tigre que significa a contemplação do amor, mais do que o amor e a mulher amada. [ Inês ] Não era indispensável senão como foco infeccioso do amor, e isso foi a sua principal realidade. Não um prazer, mas a revelação do prazer e sua contaminação <sup>106</sup>.

A espiral começa a mudar a direção do raciocínio da voz narrativa. O amor expansivo, antagonista da ascese, diminui a importância de Inês na vida de Pedro para enfim transmudá-la em uma imagem sem corpo, causa do sentimento mais do que seu objeto. É um tipo de ascese essa mudança na condição da amante de Pedro. Uma ascese diferente porque o *foco infeccioso do amor* em que se transforma Inês não está a serviço da negação do prazer, mas de sua *revelação*. Neste caso específico, a mudança de raciocínio visa abarcar a complexidade do sentimento e, ao mesmo tempo, colocá-lo no lugar que lhe é devido, como centro das atenções da cultura medieval:

Tudo isto são paramentos da liturgia ainda absurda para olhos e coração profano, a liturgia extraordinária que é o amor. A Idade Média debruçou-se exaustivamente sobre este tema,

---

<sup>105</sup> Op. cit. p. 183.

<sup>106</sup> Op. cit. p. 184.

considerando que a proporção moral do ser humano, a unidade de todas as propriedades humanas têm a sua afirmação universal do amor. Mas o conhecimento do comportamento amoroso não foi atingido, excepto através de simbolismos que o exorcizavam. Receava-se, como ainda hoje se receia, e não sem razão, a inflação do amor como a inflação econômica. E, contudo, não há um perfeito ajuste com as ciências sociais sem que os traços de uma cultura possam ser projectados e analisados de maneira infinita – e o amor inclui tanto as relações interpessoais, como o modo de pensar dos povos<sup>107</sup>.

Da Idade Média a incompreensão do amor estende-se para o presente, impossibilitando que o sentimento seja visto em sua totalidade de força integradora, que engloba em seu movimento a intimidade sexual e afetiva como experiências válidas; não como o problema a ser contido ou *exorcizado* mas como a base das relações humanas, de onde tudo parte e para onde tudo converge.

Levando em conta o que descrevi sobre a experiência amorosa de Pedro e Inês, não há como não identificar nesta última observação da voz narrativa uma profunda compreensão da especificidade do sentimento desses amantes, de sua simplicidade, assustadora para quem não consegue imaginar que há alternativas para o amor narcísico, condenando-se ao exorcismo, deixando de lado a festa da comunhão.

Isto sou eu que digo, a voz narrativa ainda não expressou sua crença ou descrença no amor. É assim que, ressabiadamente arrisca:

Enfim, Inês tinha todos os motivos para casar, por palavras de presente, com o infante, e este para a amar. Ela era o seu luxo e a sua “ingenuidade”, porque a via como uma virgem romana, uma princesa troiana, sem perder nada de sua actualidade. Raptou-a ou D. João Afonso a mandou de presente, com um leito, lençóis, tapetes, cofres e baús de madeira encerada e em que o pó não entra. E disse-lhe que seria rainha<sup>108</sup>.

Esta indiferença na determinação das motivações para o amor é um dado novo na experiência da voz narrativa. Já não importa saber se foi Pedro, com sua violência, que

---

<sup>107</sup> Op. cit. p. 184.

<sup>108</sup> Op. cit. p. 201-202.

raptou Inês, posta em sossego em Albuquerque. Ou se foi a perfidia de João Afonso que o fez mandar a jovem de mala e cuia para o infante. Importa agora dizer que apesar de tudo isso aquele que a recebeu a amou e, chamando-a rainha, compartilhou seu desejo, unindo-se a ela para sempre. Não, não pode ser isso. A verdade, escondida de todos até agora, não se revelaria assim nessa nudez. Ela é bem outra:

(...) ele sofre de uma atracção narcísica por si mesmo, e tudo o que ele faz parece corresponder a uma secreta decepção de si mesmo. Exagera para parecer interessado, erra para se reconhecer vivo<sup>109</sup>.

Até onde vai este desassossego? Por que a verdade é irreconhecível quando encontrada? Como saber se a encontramos de veras?

D. Pedro ama na realidade Inês? Ou é ela o cumprimento de todo o jogo de impersonalidade que o infante intimamente imobiliza? Incarna no corpo dela a forma inacabada e incompleta que, no fim de contas, é a de todo homem. Quando ela desaparece, D. Pedro transforma-se numa espécie de seu duplo errante, em busca dessa união que se quebrou; agora não é senão o amor particular de si mesmo o que produz nele essa inconsciência moral apontada como crueldade. A sua justiça é desastrada, o seu afecto disforme (...) <sup>110</sup>.

As voltas da espiral parecem ter ficado mais rápidas, não sendo mais possível perceber os pontos de contato entre uma hipótese e outra. Como se a indiferença em relação à pureza do sentimento tivesse tirado a lucidez da voz narrativa, fazendo-a confundir-se com suas próprias provas de verificação. Talvez não. A confusão mental da voz é só aparente. Na verdade, este é seu último truque para garantir que a nossa incompreensão seja completa. Atingido seu objetivo, ela tem a chance de dar a palavra final sobre a questão da verdade:

---

<sup>109</sup> Op. cit. p. 212.

<sup>110</sup> Op. cit. p. 213.



A História é uma ficção controlada. A verdade é coisa muito diferente e jaz encoberta debaixo dos véus da razão prática e da férrea mão da angústia humana. Investigar a História ou os céus obscuros não se compadece com susceptibilidades. Que temos nós a perder? A personalidade não existe, mas sim efeitos que a desenham como os efeitos da luz sobre os corpos. Por isso não causamos danos no carácter dos povos quando aventuramos paixões e factos que, no fundo, são a projecção do mais humilde dos cabaneiros e zagalos<sup>111</sup>.

A afirmação que inicia este trecho, feita sem a intermediação de uma hipótese especial, prepara o final da busca. Ela condensa e explica a atitude da voz narrativa, que nos levou com ela nesta aventura para nos ensinar essa verdade tão difícil de ser aprendida: não há maior diferença entre o passado vivido e o imaginado senão aquela que mantém sob controle a imaginação encarregada de inventar o primeiro. A História, de que tanto falamos aqui, é, afinal, absorvida pela ficção, e as *Adivinhas* são a prova da verdade da afirmação da voz narrativa. Compreender o passado, aceitá-lo como a força que viabiliza o presente, só é possível se o enxergarmos como um organismo vivo. Muitas vezes, querendo preservá-lo, a história o mata. A verdade é o que ressuscita, depois de cada morte. É o que nos espera quando encontrarmos Pedro e Inês. Mas o caminho que nos liga ao par desapareceu. A falta de uso fez a erva cobrir a rota. Para chegar até eles é preciso inventar uma nova estrada. Mas só faz sentido inventá-la se acreditarmos que valerá a pena encontrar esses dois e a sua verdade depois de tanto tempo. Pensando nisso é que a voz, que a partir de agora não nos acompanhará, reservou-nos um último conselho:

As adivinhas de Pedro e Inês ficam entregues à imaginação do público, dos leitores, sobretudo aqueles que se preocupam com a descrição de uma identidade nacional e sabem que ela nos é imposta do exterior, primeiro que tudo. Ela é a soma de imagens em que não nos reconhecemos mas que estão presas a nós com singular firmeza e às quais não podemos escapar. Pedro e Inês são imagens dessas<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> Op. cit. p. 224.

<sup>112</sup> Op. cit. p. 230.

## VI

No processo de desconstrução agustiniano, a imagem ‘verdadeira’ de Inês, que substitui as freqüentes idealizações dessa figura feminina, corresponde a essa mulher comum, que se utiliza de muitos expedientes escusos para conquistar Pedro, que ela muito provavelmente não ama – nem com o amor sublime nem com o amor carnal. Quando chega em Albuquerque para se apossar novamente de Inês, Pedro encontra uma jovem que *já não pensava decerto nesse príncipe de vinte anos, gago, tímido e não muito inclinado às mulheres*, o que não constitui um problema, pois ele paga na mesma moeda, não a amando, tomando-a para si como forma de compensar uma série de frustrações de fundo psicológico: *a espetacular maneira de se mostrar apaixonado não passava da imediata forma de impressionar a própria inibição*<sup>113</sup>. Este pequeno trecho é suficiente para dar a medida da desconstrução promovida por Agustina, que nos faria pensar na incidência de sua versão na permanência do tema. Como poderia se justificar tal permanência diante de tamanha falta de originalidade, desmascarada pela autora? A resposta é dada pela própria Agustina, que, partindo das questões relativas ao caráter justiceiro atribuído à personalidade Pedro, dirá:

Por que é que Pedro é amado pelo povo, apesar de ser importuno com seu tribunal volante? (...) Porque por detrás disso se move o desejo. A justiça ela mesma é desejo (...) Inês era o desejo, e sem ela não havia mais conjunção e contato com todas as coisas do mundo<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> Op. cit. p. 24.

<sup>114</sup> Op. cit. p. 238.

O final desta observação – quão próxima de Helder ela está! – leva-nos de volta a pontos anteriores deste texto, quando falei da reverência camoniana à disposição de Pedro para assegurar a seus súditos o cumprimento da justiça através, principalmente, de uma incessante atividade, ou, ainda, quando me detive na preocupação de António Patrício com um rei que, ao contrário da imagem cultuada por Camões, se recusava a assumir o papel de líder do seu povo, por seu excessivo apego ao mundo dos mortos. Sem falar no conto de Helder, verdadeiro monumento a tudo o que diga respeito aos interesses terrenos do ser humano, tão freqüentemente associados aos baixos sentimentos. Aqui, Agustina arremata sua desconstrução do tema com essa transformação de Inês em ponte que une Pedro ao mundo: o mundo cotidiano de seus súditos que o Pedro de António Patrício insiste em recusar e que, ainda que afastado no tempo e no espaço dos leitores dessas *Adivinhas*, acaba sendo o seu mundo, habitado por gente muito parecida com aquela que, em *Pedro, o cru*, assiste, desconfiada, a passagem do cortejo que leva uma morta para ser coroada e tem na crença no transcendente um elemento compensatório de todas as frustrações terrenas, mas sabe que no fim é mesmo esta vida, terrena, pequenina, finita que lhe pode dar o prazer – mesmo na dor – e a compensação que tanto persegue.

Talvez não só Pedro tenha tido em Inês essa figuração que propiciou seu contato com as coisas do mundo. Talvez ela represente o mesmo para cada um dos leitores que não resiste ao seu mistério e tenta reelaborar sua trajetória, na busca de entender por que, depois de tantas desconstruções, Inês sobrevive. Definitivamente transformada em mito pelo texto de Agustina, porque a tal prova de verificação a que aludi atrás é aplicada – e descobrir isso equivale a experimentar um alumbramento – não para destruir o episódio, negando-lhe legitimidade pela atribuição a ele de uma natureza falsa – já que ele não remete a nenhuma

verdade comprovada – mas para fortalecê-lo, retirando dessa figura histórica justamente as marcas de sua historicidade.

Agustina sabe que, por caminhos tortuosos e por incrível que pareça, a tentativa de acesso ao episódio pela via histórica pode comprometer sua permanência como narrativa, cuja origem não é outra senão a expressão do desejo de uma coletividade de se compreender como tal. Desejo impossível de ser satisfeito, entre outras coisas porque a identidade coletiva é multiforme. Daí ser um problema utilizar-se das informações históricas para aplacá-lo. A história é uma disciplina pouco maleável e, apesar de todo seu esforço para abandonar o conceito de verdade como instrumento de investigação do passado, não há como livrar-se dele. Mesmo afirmando-se o caráter de construção dos fatos históricos, passando a focalizar o passado como um contexto em que interagem forças muitas vezes conflitantes, o historiador sempre acaba por se deparar com a necessidade de definir, da melhor maneira possível, como foram estabelecidas determinadas situações históricas. Nem é preciso enveredar de novo por essa questão para recuperar a diferença entre o plano da narrativa histórica e aquele em que se move a narrativa literária. Basta lembrarmos do problema criado pela inclusão de um *não* na *História do Cerco de Lisboa*. E, como na composição da identidade coletiva entram forças alheias ao mundo governado pela verdade, forças que comportam que, a propósito de um mesmo personagem ou situação se diga sim num momento, não em outro e as duas coisas juntas num terceiro, a coletividade constrói sua identidade a partir do mito, que não apenas não precisa, como não deve ser verdadeiro para explicar o mundo que o cria.

Pelas mãos de Agustina, Inês torna-se nada para transformar-se em mito, esse *nada que é tudo*, servindo de rosto para a gente sobre a qual só poderia reinar depois de morta. Essa morte-nada, morte-vácuo, intervalo para voltar a esta vida. Sem corpo e sem história

ela vive como mito para lembrar sua gente que é apenas com a vida que ela deve contar. Não importa saber se Inês foi a vítima inocente ou a mulher ardilosa a aproveitar-se de uma situação. A voz de Agustina nos diz, com muita propriedade: *julgar mulheres é vão emprego, pois delas tudo são memórias e não culpas*<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> Op. cit. p. 239.

## CONCLUSÃO

Depois de tantas voltas, em círculos e em espirais, depois de tantas escavações, chego ao fim de minha exploração do território inesiano, sempre mapeado e nunca suficientemente conhecido. Através da leitura de obras que considero fundamentais na organização e funcionamento da estrutura temática, espero ter facilitado a aproximação do leitor desse complexo cultural, chamando sua atenção para os vários níveis de significado que pode ter essa história, ordinariamente sintetizada como um caso trágico de amor e morte. Conhecendo suas outras faces, o leitor terá oportunidade de refletir sobre a idéia da permanência – seja ela de um tema ou de uma obra –, um conceito que não raro provoca desconforto em quem se vê obrigado a lidar com ele.

Explico: quando se toma um tema tornado tradicional como este, com o objetivo de verificar suas constantes, corre-se o risco de ser acusado de falta de percepção histórica, por não se levar em conta nem o contexto histórico em que a obra a ser analisada aparece nem a dinâmica imposta pelas mudanças de contexto, que interfere nas leituras que essa obra pode ter. A esses críticos juntam-se os que, olhando para a “velharia” que temos em mãos espantam-se com nossa falta de originalidade, que nos faz contentar com um assunto que afinal, de tão freqüentado, não tem nada de novo a oferecer, quer em termos de uma abordagem artística, quer em termos de crítica.

Aos que tendem a postular o contexto histórico como base para a crítica literária, é preciso lembrar, em primeiro lugar, que a história se faz a partir da dialética entre ruptura e permanência. Querer fixar a análise de obras literárias em um ou outro ponto é comprometer o resultado final. De fato, a dinâmica histórica existe, mas, justamente por ser

dinâmica, é consideravelmente difícil para o crítico conseguir determinar, sem sombra de dúvida, que forças históricas interferem diretamente na elaboração da obra de arte, bem como sua suficiência para que se compreenda o alcance da obra junto ao público contemporâneo e posterior. No caso específico deste tema literário, podemos pensar na leitura de um Jorge de Sena para levar adiante esta reflexão. Em seu longo estudo sobre a literatura inesiana, o autor optou por uma abordagem que aprofundasse ao máximo os elementos constituintes do contexto histórico de cada uma das obras, preocupado com a falta de espírito científico dos críticos que se dedicavam a investigar a literatura a partir de uma perspectiva cultural.

Segundo Sena, a adoção dessa perspectiva acabava por ser apenas um disfarce para a apologia de uma série de problemas que Portugal devia tratar de superar e não fazer questão de conservar como tesouro cultural. Assim, a explicação que encontrou para a glorificação de Inês nas *Trovas* foi a de que Resende sentia-se na necessidade de reabilitar a imagem de uma mulher que subitamente ganhara importância no cenário político europeu, já que, como diz o próprio Resende em seus versos, boa parte das casas reais da Europa era composta de descendentes da amante de Pedro – pela via de sua filha, D. Beatriz, acrescenta o crítico. Essa leitura de Sena é importante porque pode ser incluída na lista de chacoalhões que o tema recebeu ao longo de sua história. A descoberta desse interesse mesquinho por trás das palavras do poeta é mais uma prova da vitalidade do tema do que da falta de grandeza do cultor de Inês, uma vez que, se existiu, seu interesse não invalidou a complexa rede de sentidos sobre a história da protagonista que suas *Trovas* conservam.

Quero dizer com isto que uma preocupação como a de Jorge de Sena, mais do que saudável, é necessária para que a crítica não caia na armadilha romântica de idealizar o passado histórico e literário. Mas é também necessário considerar que a recuperação do



contexto histórico não garante o acesso do crítico nem à obra nem aos contextos posteriores que venham a recebê-la. O mesmo Sena pode ser usado como exemplo neste ponto. Seu estudo é uma fonte rica para que o leitor conheça o mundo dos autores que se voltaram para Pedro e Inês. É igualmente rica em análises das obras, consideradas isoladamente, mas não chega a oferecer uma indicação mais consistente sobre a permanência do episódio no imaginário literário português, ou ainda sobre as relações entre as várias obras que compartilham o tema inesiano. A explicação para essas ausências pode ser buscada na preferência dada por Sena a uma abordagem que privilegia os componentes históricos que *podem* ser determinantes na criação dos textos literários. Identifica-se, na preferência de Sena, um esforço de determinação da origem exata de cada uma das obras que ele analisa. Em uma escolha como esta não há lugar para uma reflexão que inclua a perspectiva dialética.

Um pouco desse movimento dialético pôde ser observado através das obras que aqui foram analisadas. Pensando no contexto de produção dessas obras, cada uma delas abordou o tema inesiano de maneira a dialogar com um ou mais modelos literários. Resende partiu do amor cortês, marca da lírica trovadoresca, enquanto Mota escolheu as viagens ao além. Ferreira fixou-se na tragédia clássica e Camões dedicou-se à épica. Eça e Bilac usaram a paródia. Patrício voltou ao teatro, mas, dessa vez, a obra resultante afastara-se do modelo clássico para aproximar-se do simbolismo. Helder e Agustina, se fôssemos pensar em modelos, estariam próximos de serem enquadrados no que Linda Hutcheon classificou como metaficção historiográfica, pela desconstrução do contexto histórico original praticada por ambos.

Observando superficialmente, a explicação parece fácil. Cada obra define-se como resultado do interesse estético dominante no momento de sua elaboração. Se, por exemplo,

as *Trovas* de Resende têm um forte apelo cortês, isso se deve ao fato de que o autor escreveu em um momento em que a atmosfera cultural que havia possibilitado o aparecimento da lírica trovadoresca, mesmo que muito modificada, ainda era respirada. Em suma, era um código estético com algum valor de mercado. Pensando assim, é possível considerar Ferreira e Camões como os pontos máximos a que pode chegar o interesse por um determinado padrão estético, uma vez que esse autores estavam envolvidos na elaboração de obras que exigiam um enorme esforço de recuperação de valores estéticos vigentes em outros contextos históricos. Sua assumida “volta ao passado” implicaria em uma compreensão ampla desse contexto, para que a recuperação do modelo fosse completa, e, ao mesmo tempo, viabilizasse a adequação necessária para que o resultado final não fosse recebido pelo público como um anacronismo involuntário.

O mesmo exercício pode ser feito com as outras obras. Cada uma delas apresenta uma particularidade no tratamento dado ao tema que é fruto de seu tempo. Mas dizer isso é dizer quase nada. Como vimos, os modelos encontrados nestas versões aparecem descaracterizados; sua presença é importante à medida que é através deles que se pode perceber as mudanças que estão a serviço do processo de adequação do tema a novos contextos. Novamente nos encaminhamos para uma conclusão simplista. Não é de adequação a um contexto que se trata unicamente, mas da preocupação com a manutenção de um sentido para o episódio que não deve ser perdido de vista, qualquer que seja o contexto, por mais afastado que ele esteja da origem histórica.

Todas as modificações nos modelos literários aqui analisadas estão a serviço de pelo menos um interesse comum: retirar a carga de idealização facilmente atribuível a um episódio histórico que tem amor e morte como seus principais componentes, indicando a proximidade entre Pedro e Inês e o público. Constituindo abordagens do episódio bastante

diferentes, as versões têm em comum o fato de formarem uma cadeia que preserva esse interesse de ver o episódio como um exemplo de amor e de conduta que permanece livre das constrictões sociais e religiosas. Enquanto os “assassinos” de Inês encarregaram-se de oferecer uma interpretação de seu amor por Pedro como o máximo de autocentramento e descaso para com as necessidades coletivas, as versões ocuparam-se em subverter essa interpretação, tornando o que à primeira vista era individualismo em paradigma para a coletividade. Em cada uma das versões aparece o desejo de fazer convergir as duas experiências – dos protagonistas e do público –, de maneira que experiências culturais diferentes não impeçam a comunicação desse sentido libertário que parece ser o chamariz do episódio. Se é a capacidade de “transgredir as leis” o que interessa, nada mais eficaz do que fazer da própria obra o espaço em que essa transgressão é reencenada, pela via da subversão aos modelos. O resultado é que o amor cortês não é mais cortês, a visão não nos leva ao paraíso inacessível da santidade, a paródia resulta um bocado séria e o Saudosismo vira um mote para o desassossego, deixando de validar o conformismo.

Buscando a permanência nos defrontamos com a ruptura que simultaneamente amplia e mantém o sentido do episódio que, pela ação do tempo, corre o risco de ficar obscurecido. Mudar para continuar igual, alguém poderia concluir. Não é de igualdade que se fala aqui. É de identidade. De uma identidade que não se confunde com a exigência do congelamento da sensibilidade, único meio para que os vários tempos presentes possam compreender-se como a derivação de tempos passados, sem que, contudo, a compreensão implique em abdicação de um dos tempos. É isso que nos têm a ensinar estas histórias de Inês que as ficções criaram: de algum modo, somos a imagem que construímos para nós. Isso é bom ou ruim? Depende de como assumimos essa identidade. Se ela serve para coroar um auto-contentamento de fundo duvidosamente patriótico, torna-se um acessório inútil

mas não inofensivo. Se, ao contrário, assumindo a dinâmica da história, ganha a função de nos instigar sobre a legitimidade dessa imagem, sobre o grau de sua reprojeção na sociedade que a projeta, aí então ela torna-se o mais útil dos instrumentos. Aí sim podemos dizer que merecemos nossa herança, porque finalmente a conhecemos.

As versões que apresentei, quando consideradas em conjunto como foram aqui, são exemplares dessa dinâmica que não deixa morrer a identidade cultural porque não permite que ela seja congelada em uma imagem intocável e inacessível, sem que seja necessário para isso mais do que a constante reavaliação dos sentidos que compõem essa identidade. Olhando o conjunto, no processo da dinâmica cada versão contribuirá com um elemento para compor a imagem final de Pedro e Inês, que sempre estará por terminar, mas que nem por isso abandona seus traços iniciais. É comparável a um misto de esboço e tapeçaria de Penélope o movimento que vai compondo a imagem dos amantes. Voluntária ou involuntariamente, as versões mais novas vão retomando as anteriores para retocá-las ou corrigi-las, mas às vezes também têm o impulso de desmanchar tudo para começar de novo o esboço. Entretanto, por mais que se queira recomeçar em novas bases, serão os mesmos dois amantes o objeto.

Obedecendo à dinâmica, há as versões voltadas para Inês e as versões que se concentram em Pedro. As primeiras criam Inês, uma vez que, como vimos, ela inexistia na crônica. Parece que apenas depois que o quebra-cabeça de sua figura se completa é que se pode passar a seu parceiro. Mas o que dizem da história as versões de Inês? O que dizem as versões de Pedro? Dizem, em primeiro lugar, que não é possível ver o par separadamente. A existência e conduta de um é o que justifica a existência e conduta do outro. Se Inês é destruída, separada de Pedro e dos filhos, independentemente de sua culpa o rei deverá reparar essa separação.

## II

Acrescente-se a esta reflexão sobre o contexto de produção, que a obra literária, suporte e objeto de estudo deste trabalho, incide sobre os leitores sem que seja indispensável que eles conheçam o contexto em que essa obra foi produzida ou mesmo aquele em que ela se desenrola. A experiência de leitura é, em sua base, uma experiência imediata. Somos nós e o texto. Quando muito, nós e nossa imaginação sobre o tempo em que se passou a história que estamos lendo, sobre o ambiente em que aflorou o poema. Não é um dar as costas ao que efetivamente foi o mundo que permitiu – ou fixou, em muitos casos – que aquela obra tivesse as características que eventualmente vamos identificando ao longo da leitura. Não. É, antes, o desejo de saber o que vai acontecer em seguida, e, depois do desfecho, o porquê de não ser outro o final da história. Só depois vem a busca dos sentidos para o que acabamos de ler. Depois ainda a busca pela contextualização histórica.

E não se pense que esse “imediatismo” é redutor. Trata-se de uma postura indispensável para que o leitor consiga fazer a ponte entre o conteúdo específico do que leu e o sentido profundo do texto. Alguém poderia objetar que por menor que seja a informação do leitor sobre o contexto de produção da obra, ela não será totalmente nula. É verdade. Basta que ele tenha acesso a uma ou duas datas para estar em condições de criar algumas hipóteses sobre as escolhas do autor no desenvolvimento do tema. Mas essas hipóteses não precisarão ser comprovadas para que a experiência de leitura seja validada. A imaginação, o elemento que realmente importa nestes casos, satisfaz-se com um naco de informação histórica e, a partir dele, reconstrói o mundo que se apresenta a ela mais ou menos

condensado na narrativa. Esse é um ponto de partida, dirão. Exato. Um ponto de partida que não pode ser desconsiderado porque é apenas ele que prende o leitor a seu objeto: o desejo de que a narrativa continue. Sem ele, não há futuros aprofundamentos possíveis. Nem sequer é preciso radicalizar como Agustina para compreender essa importância. Nas *Adivinhas* ela diz que a *história é uma ficção controlada*. Nesta curta afirmação o que está em jogo é a dependência da história em relação à ficção, e, portanto, a natureza da segunda. Sendo uma ficção controlada, a história carece de meios para atingir a verdade objetiva sobre o passado. Em um texto curto de 1968, intitulado *Um rei em crise*, Agustina também apresenta seu ponto de vista sobre a tensa relação entre essas duas irmãs, tornadas inimigas pelo tempo. Falando sobre as imagens de Filipe II na *História de Espanha*, dirigida por Menéndez Pidal, Agustina ataca nos seguintes termos:

A história é a concretização do efêmero. O historiador tem de ser uma espécie de agiota da realidade: com pequenas provas, deve prolongar a paisagem dos factos<sup>1</sup>.

Fazendo um contraponto entre o tratamento dado pela *História* a Carlos V e a Felipe II, a autora comenta que enquanto o primeiro é observado *com a dignidade de um catedrático, a sua fria informação, a autoridade que é fruto duma consciência científica*, o autor que se ocupa de Felipe II, é envolvido por uma interpretação completamente diversa:

Filipe II, esse, aprendido com apaixonada minúcia, à força de ser devassado torna-se personagem dramática. Para o resguardarem da calúnia, revelam as críticas do tempo, as mais velhacas e as mais anedóticas; para o exaltarem até ao delírio e confundirem os detratores, chegam a descobrir os seus segredos mais bem guardados. E não se sabe já se quem escreve ama deveras esse rei em crise, ou se regozija em pendurá-lo pela goliha engomada na página mais folhetinesca da História hispânica. (...) E a história de Filipe II cai em sérios riscos de se tornar numa festa de comadres, com rezas, murmúrios, considerações de mulheres algo mórbidas de confidências de bodas e partos<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> BESSA-LUÍS, Agustina. Um rei em crise. In: *Alegria do Mundo I*. Lisboa: Guimarães, 1996. p. 143.

<sup>2</sup> Op. cit. p. 143.

O tratamento pouco objetivo, aparentemente anti-científico, dado a Felipe II, transforma-o em uma caricatura de si mesmo; um resultado problemático porque falha em fornecer ao leitor uma imagem complexa do soberano. Mas, logo depois de fazer a observação acima, Agustina emenda:

Porém, depois da primeira impressão, que é de fastio pelo grosseiro revestimento dos acontecimentos, aparece a verdade do tempo. De tal modo traduz as opiniões, transcreve cartas e reproduz retratos, que nos acostumamos a um rei angustiado, sensível, pouco inteligente e que leva ao tûmulo a recordação de uma infância instável (...)<sup>3</sup>.

De repente, a falha vira vantagem porque o tom folhetinesco da apresentação do soberano representa a abertura para a *verdade do tempo*, aquela que se desprende do próprio objeto analisado e daqueles que estiveram próximos dele. O que nos leva a concluir que é o drama – mais ou menos folhetinesco, dependendo da trajetória do personagem – o que nos revela o passado, menos do que nossa disposição para abordá-lo munidos da *fria informação*. O historiador-agiota tem a experiência de que é apenas aumentando a informação – em outras palavras, ficcionalizando os fatos – que sua história cumprirá o papel de explicar o passado para o presente. De fato, a imagem do agiota serve para indicar que o sentido do passado só é acessível quando ele se torna o presente de quem o recebe, daí a necessidade desse prolongamento dos fatos de que fala a autora.

É exatamente esse o movimento que observamos nas versões literárias do tema inesiano. Sem agiotagem, contudo, porque para a ficção não há preço a ser pago pelos desvios de informação. Estes textos ficcionais vão direto ao ponto, incidindo sobre o leitor

---

<sup>3</sup> Op. cit. p. 143.

sem a prévia preparação que acompanha a fria informação. Se é assim, cabe a nós, seus historiadores, compreender essa incidência.

Foi pensando nessa incidência que eu iniciei a trajetória que agora se encerra. O grande teste da permanência do episódio transformado em tema seria este: ser capaz de atrair a atenção do leitor que, como eu disse na Apresentação, fosse totalmente ignorante de quem era a tal galega chamada Inês de Castro. Revendo o que escrevi, penso que para o teste ser eficaz seria preciso que o conhecimento fosse ainda menor. Seria preciso que esse leitor sequer suspeitasse de que havia uma história real por trás de um ditado estranho como *agora é tarde, Inês é morta*. Nesse contexto, Inês era só um nome. Se, com toda essa ignorância, ele não se enjoasse de acompanhar as voltas deste parafuso sendo introduzido no tema, no fim eu saberia que Inês havia se tornado, indiscutivelmente, a morta luminosa. Este texto serviria, então, como um complemento à leitura das versões, oferecendo o aprofundamento que se faria necessário depois de o leitor ter sido contaminado com a luminosidade da morta.

Mas eu ainda preciso confessar uma coisa. Como a voz narrativa de Agustina nas *Adivinhas* eu desejei saber a verdade. No silêncio encantado de Alcobaça, depois em Coimbra, olhando os restos atolados de Santa Clara e, finalmente, na ermida em que se diz que foi batizado Afonso Henriques, desejei que ela me fosse revelada, como prova de que eu era digna de receber a herança.

Esta é a minha história de Inês. Escrevi-a no escuro e no silêncio, adivinhando, mais do que investigando, os vultos e as vozes que encontrei. Quem me dera eu pudesse juntar-me a Resende, Mota, Ferreira, Camões, Eça, Bilac, Patrício, Helder e Agustina. Só assim eu saberia se a herança chegou em minhas mãos. Depois da confissão acho que não preciso dizer que eu gosto mesmo é da “velharia”.



## **BIBLIOGRAFIA**

- ABELARDO, Pedro. *Correspondência de Abelardo e Heloisa*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. Tradução de MARTINS, Lúcia Santana.
- AGUIAR, João. *Inês de Portugal*. Porto: Asa, 1998.
- ALEXANDRIA, Paladas de. *Epigramas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. Tradução de PAES, José Paulo.
- ALIGHIERI, Dante. *Obras Completas*. São Paulo: Editora das Américas, s/d.
- ALMEIDA, Guilherme & VIEIRA, Trajano. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998. Tradução de SOUSA, Eudoro de.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUERBACH, Erich. *Dante poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. Tradução de BARBOSA, Raul de Sá.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. Tradução de NEVES, Paulo.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: UnB/ São Paulo: Hucitec, 1996. Tradução de FRATESCHI, Iara.
- BARROS, Maria Nazaré Alvim de. *Tristão e Isolda o mito da paixão*. São Paulo: Mercuryo, 1996.
- BARTHES, Roland *et alii*. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- BASTO, A. de Magalhães (ed.). *Crónica de Cinco Reis de Portugal*. Porto: Livraria Civilização, 1945.
- BASTO, A. de Magalhães. *Fernão Lopes*. Porto: Progredior, 1943.

- BÉDIE, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CASTRO E COSTA, Luis Claudio.
- BELL, Aubrey F. G. *Fernão Lopes*. Lisboa: José Ribeiro, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única. Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Tradução de TORRES FILHO, Rubens Rodrigues e BARBOSA, José Carlos Martins.
- BERNARDES, Diogo. *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa, s/d.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães, 1983.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Santo António*. Lisboa: Guimarães, 1973.
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Alegria do Mundo I*. Lisboa: Guimarães, 1996.
- Bíblia Sagrada*. São Paulo: Paulinas, s/d.
- BILAC, Olavo. *Vossa Insolência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: 34, 1995. Tradução de MORAES, Cláudia.
- BOCCALATO, Marisa Mikahil. *A invenção do erotismo: Tristão e Isolda e as trovas corteses*. São Paulo: EDUC/Experimento, 1996.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOTELHO, Afonso & TEIXEIRA, António Braz (org.). *Filosofia da saudade*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Tradução de MACHADO, Maria Lúcia.
- BRAAMCAMP, Maria do Anjo (ed.). *Tristão e Isolda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- BRAUDEL, Fernand. *Os homens e a herança no Mediterrâneo*. São Paulo, Martins Fontes, 1986. Tradução de APPEZELLER, Marina.

- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Brasília: UnB, 1998. Tradução de  
SUSSEKIND, Carlos *et alii*.
- BUESCU, Ana Isabel. *Ensaio de literatura portuguesa*. Lisboa: Presença, 1985.
- BURKERT, Walter. *Antigos cultos de mistério*. São Paulo: Edusp, 1992. Tradução de  
BOTTMAN, Denise.
- CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1963.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, s/d.
- CAMPOS, Augusto de. *Pagu. Vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CÂNDULO-CÂMARA, Teresa. *Viagens medievais ao Paraíso Terreal – que os homens,  
àquela época, ainda encontravam n'alguma ilha*. Campinas: IEL/UNICAMP: 1996.  
Dissertação de mestrado.
- CÂNDULO-CÂMARA, Teresa. Permanências célticas nas hagiografias medievais  
*Navigatio Sancti Brendani Abbatis e Conto de Amaro*. In: *Cânones e Contextos*. Anais  
do 5º Congresso Abralic.
- CANETTI, Elias. *A consciência das palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.  
Tradução de SUZUKI, Márcio & CARO, Herbert.
- CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Tradução de  
BENEDETTI, Ivone Castilho
- CARDOSO, Patrícia. A narrativa na História e na Literatura. In: *Literatura e Diferença. IV  
Congresso Abralic. Anais*.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Tradução de  
LOUZADA, Carlos Nilson Moulin.
- CASTRO, Eugénio de. *Obras poéticas*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Editor, 1971.

- CATULO. *O cancionero de Lésbia*. São Paulo: Hucitec, 1991. Tradução de  
VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de.
- CENTENO, Yvette Kace (org.). *Portugal: mitos revisitados*. Lisboa: Salamandra, 1993.
- CHAUNU, Pierre. *A história como ciência social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- CHÂTELET. François (org.). *História da filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro:  
José Olympio, 12ª ed., 1982. Tradução de SILVA, Vera da Costa e *et alii*.
- CIDADE, Hernâni. *Portugal histórico-cultural*. Lisboa: Presença, 1985.
- CIORAN. *História e utopia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Tradução de BRUM, José  
Thomaz.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993. Tradução de  
ARRIGUCCI, David & BARBOSA, João Alexandre.
- COSTA. Dalila L. Pereira. *A nau e o graal*. Porto: Lello & Irmão, 1978.
- CURTIUS, Ernest, Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. São Paulo: Edusp,  
1996. Tradução de RÓNAI, Paulo e CABRAL, Teodoro.
- DANTAS, Júlio. *Figuras d'ontem e d'hoje*. Porto: Chardron, 1914.
- DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Rio de Janeiro: José Olympio/ Brasília:  
UnB, 1992. Tradução de TELLES, André & GAMA, Gilza Martins Saldanha da.
- D'HAUCOURT, Geneviève. *A vida na idade média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.  
Tradução de DÉA, Marisa.
- D'HEUR, Jean-Marie. *Troubadours d'Oc et troubadours galiciens-portugais*. Paris:  
Fundação Kalouste Gulbenkian/ Centro Cultural Português, 1973.
- DOMINGUES, Mário. *Inês de Castro na vida de D. Pedro*. Lisboa: Romano Torres, 1953.

- DUBY, Georges, *Idade média, idade dos homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.  
Tradução de BATISTA NETO, Jônatas.
- DUBY, Georges, *Heloisa, Isolda e outras damas no século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Tradução de NEVES, Paulo.
- DUBY, Georges. *Damas do século XII. A lembrança das ancestrais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Tradução de MACHADO, Maria Lúcia.
- DUBY, Georges. *Eva e os padres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Tradução de MACHADO, Maria Lúcia.
- DUBY, Georges. *A sociedade cavaleiresca*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. Tradução de DANESI, Antonio de Pádua.
- DUBY, Georges. *O cavaleiro, a mulher e o padre*. Lisboa: Dom Quixote, 1988. Tradução de FRANCO, G. Cascais.
- DUMÉZIL, Georges. *Del mito a la novela*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, SABINO FILHO, Mário.
- ELIADE, Mircea. *O Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992. Tradução de CESCHIN, José Antônio.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1989. Tradução de TORRES, Manuela.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. Tradução de TAMER, Sônia Cristina.
- ELIADE, Mircea e COULIANO, Ioan P. *Dicionário das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Tradução de BENEDETTI, Ivone Castilho.
- ÉSQUILO. *Teatro completo*. Lisboa: Estampa, 1990. Tradução de MARTINHO, Virgílio.

- ÉSQUILO. *Os persas*. SÓFOCLES. *Electra*. EURÍPIDES. *Hécuba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. Tradução de KURY, Mário da Gama.
- EURÍPIDES. *Medéia*. *Hipólito*. *As troianas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. Tradução de KURY, Mário da Gama.
- EURÍPIDES. *Obras Completas*. Valência: Prometeo, s/d.
- FALCÃO, César. *D. Ignez de Castro. Episódio histórico*. Rio de Janeiro: Tipografia Glória, s/d.
- FARIA, Rosa Lobato de. *A trança de Inês*. Lisboa: Asa, 2001.
- FAUSTINO, Mário. *Poesia completa poesia traduzida*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- FERREIRA, António. *Castro*. Coimbra: Atlântida, 1961.
- FERREIRA, António. *Poemas Lusitanos*. Lisboa: Sá da Costa, 1940.
- FESTUGIÈRE, J. La philosophie de l'amour et son influence sur la littérature française au XVI<sup>e</sup> siècle. In: *Revista da Universidade de Coimbra*, 1922.
- FICIN, Marsile. *Commentaire sur Le Banquet de Platon*. Paris: Les Belles Lettres, 1936. Tradução de MARCEL, Raymond.
- FIGUEIREDO, Antero de. *D. Pedro e D. Inês. "o grande desvairo"*. Lisboa: Ferreira, 1913.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *A épica portuguesa no século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- FONSECA, Gondim da. *Inês de Castro*. Rio de Janeiro: São José, 1956.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1998. 3v.
- GANTZ, Jeffrey. *Early irish myths and sagas*. London: Penguin, 1981.
- GARRETT, Almeida. *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello, 1963.

- GARRETT, Almeida. *O arco de Sant'Ana*. Porto: Livraria Simões Lopes, 1949.
- GRIMAL, Pierre. *O amor em Roma*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- GUEVARA, Vélez de. *Reinar después de morir (y el diablo está em cantillana)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.
- GUINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Tradução de KURY, Mário da Gama.
- HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papyrus, 1996. Tradução de DOBRÁNZKY, Enid Abreu.
- HEBREO, Léon. *Diálogos de amor*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947. Tradução de VEGA, Inca Garcilaso de la.
- HIGHET, Gilbert. *La tradición clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, 2 v.
- HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1984.
- HERMANN, Jaqueline. *No reino do desejado. A construção do sebastianismo em Portugal. Séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Abril, 1978.
- HORÁCIO. *Arte poética – Epístola ad Pisones*. In: BRUNA, Jaime. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1981.
- IANNONE, Carlos Alberto, GOBI, Márcia V. Zamboni & JUNQUEIRA, Renata Soares (org.). *Sobre as naus da iniciação*. São Paulo: Unesp, 1998.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: UERJ, 1996. Tradução de Kretschmer, Johannes.
- JAGER, Werner. *Paidéia - A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JUNQUEIRA, Ivan. *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 1999.



- KANTOROWICZ, Ernest H. *Os dois corpos do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Tradução de MOREIRA, Cid Knipel.
- KELSEN, Hans. *A ilusão da justiça*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Tradução de TELLALORI, Sérgio.
- LÁZARO, André. *Amor do mito ao mercado*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Lisboa: Estampa, 1994. Tradução de RUAS, Manuel.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Lisboa: Estampa, 1983. Tradução de RUAS, Manuel.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1989. Tradução de BESSA, António Marques.
- LESKY, ALBIN. *História da literatura grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. Tradução de LOSA, Manuel.
- LIMA, Fernando de Araújo. *António Patrício*. Lisboa: Bertrand, s/d.
- LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.
- LYRA, Heitor. *O Brasil na vida de Eça de Queiroz*. Lisboa: Livros do Brasil, 1965.
- LOPES, Fernão. *Crônica de D. Pedro*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *As hipóteses do romance*. Lisboa: Asa, 1992.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A alegria da comunicação*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- MACHADO, Álvaro Manuel. *Agustina Bessa-Luis – a vida e a obra*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- MACHADO, Álvaro Manuel. *Agustina Bessa-Luis – o imaginário total*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.
- MACHADO, Álvaro Manuel (org.). *Dicionário de literatura portuguesa*. Lisboa: Presença, 1996.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. *Breve história de Portugal*. Lisboa: Presença, 1996.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. *A sociedade medieval portuguesa*. Lisboa: Sã da Costa, 1974.
- MARTINS, J. P. Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Guimarães, 1951.
- MARTINS, J. P. Oliveira. *História da civilização ibérica*. Lisboa: Guimarães, 1994.
- MATTOSO, José (coord.). *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993, 8 v.
- MATTOSO, José. *A Escrita da História. Teoria e Métodos*. Lisboa: Imprensa Universitária/Editorial Estampa, 1988.
- MATTOSO, José. *Portugal medieval. Novas interpretações*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.
- MATTOSO, José. *Os provérbios medievais portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- MATTOSO, José. *Fragments de uma composição medieval*. Lisboa: Estampa, 1987.
- MEGALE, Heitor (ed.). *A demanda do santo graal*. São Paulo T. A. Queiroz, 1992.
- MEGALE, Heitor (ed.). *A demanda do santo graal – das origens ao códice português*. São Paulo Ateliê/ Fapesp, 2001.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê, 1998. Tradução de BERNARDINI, Aurora Fornoni *et alii*.

- MONTHERLANT, Henry de. *La reine morte*. Bruxelles: Vanderschueren, 1942.
- MOTA, Henrique da. *Obras de Henrique da Mota*. Lisboa: Sá da Costa, 1982.
- NELLI, René. *Trovadores y troveros*. Palma de Majorca, José J. de Olañeda, 1987.
- Tradução de SERRA, Esteve e QUINGLES I FONTEUBERTA, Jordi.
- NUNES, José Joaquim. *Crestomatia Arcaica*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1959.
- OLIVEIRA, Ana Rodrigues. *As representações da mulher na cronística medieval portuguesa (sécs. XII a XIV)*. Cascais: Patrimonia, 2000.
- OSAKABE, Haqaira. A ficção controlada da história. *Artéria*. Santos, janeiro de 1991 (ano II, nº 2).
- OVÍDIO. *A arte de amar*. São Paulo: Cultrix, 1967. Tradução de SPALDING, Tassilo Orpheu.
- OVÍDIO. *Heroides. Amores*. Cambridge: Harvard University Press, s/d.
- OVÍDIO. *Poemas da carne e do exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Tradução de PAES, José Paulo.
- OVÍDIO. *Os remédios do amor. Os remédios para o rosto da mulher*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. Tradução de MENDONÇA, Antônio da Silveira.
- PASCOAES, Teixeira de. *Os poetas lusíadas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.
- PATRÍCIO, António. *Teatro completo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.
- PEREIRA, Paulo (org.). *História da arte portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 1995.
- PERNOUD, Régine. *Luz sobre a idade média*. Lisboa: Europa-América, 1997. Tradução de GONÇALVES, António Manuel de Almeida.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PETRARCA, Francesco. *Le rime*. Firenze: Adriano Salani, 1925.
- PLATÃO. *Diálogos*. Porto Alegre: Globo, 1962. Tradução de PALEIKAT, Jorge.

- PLATÃO. *Górgias*. São Paulo: Difel, 1970. Tradução de BRUNA, Jaime.
- PLATÃO. *The republic*. London: J. M. Dent & Sons, 1954.
- PROPP, Vladímir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Tradução de ABÍLIO, Rosemary Costhek & BEZERRA, Paulo.
- QUADROS, António. *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*. Lisboa: Fundação Lusíada, 1989.
- QUEIRÓS, J. M. Eça de & OLIVEIRA MARTINS, J. P. *Correspondência*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (org.). *Poesia grega e latina*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Lisboa: Europa-América, s/d.
- RESENDE, Garcia de. *Cancioneiro geral*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973.
- RIBEIRO, Lêda Tâmega. *Mito e poesia popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.
- ROIG, Adrien. *Inesiana*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1986.
- ROMILLY, Jacqueline. *A tragédia grega*. Brasília: UnB, 1998. Tradução de MARTINAZZO, Ivo
- ROSSI, Paolo. *Il passato, la memoria, l'oblio*. Roma: Il Mulino, 1991.
- ROUGEMONT, Denis de. *O Amor e o ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara: 1988. Tradução de BRANDI, Paulo & CACHAPUZ, Ethel Brandi.
- SARAIVA, António José. *A cultura em Portugal - teoria e história*. Lisboa: Gradiva, 1991, 2v.
- SARAIVA, António José. *O crepúsculo da idade média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1995.
- SARAIVA, António José. *As idéias de Eça de Queirós*. Lisboa: Bertrand, 1982.
- SENA, Jorge de. *Estudos de história e de cultura*. Lisboa: Revista Ocidente, 1963.

- SENECA. *Tragedias*. Madrid: Gredos, 1999.
- SERRÃO, Joel. *Temas oitocentistas*. Lisboa: Ática, 1959.
- SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Tradução de RIBEIRO, Renato Janine & MOTTA, Laura Teixeira.
- SILVA, Agostinho da. *Considerações e outros textos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2<sup>a</sup> ed., 1989.
- SOARES, Marisa de Carvalho & FERREIRA, Jorge (org.). *A História vai ao cinema. Vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SOARES, Nair de Nazaré Castro. *Teatro clássico no século XVI. A Castro de António Ferreira – Fontes-Originalidade*. Coimbra: Almedina, 1996.
- SOUSA, Maria Leonor. *Inês de Castro: um tema português na Europa*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. *Inês de Castro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- SOUSA, Maria Leonor. *Mito e criação literária*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
- SOUSA, Maria Leonor. *Dona Inês e Dom Sebastião na literatura inglesa*. Lisboa: Vega, s/d.
- SPINA, Segismundo. *Da idade média e outras idades*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- TAROUCA, Carlos da Silva (ed.). *Crónica dos sete primeiros reis de Portugal*. Lisboa: Casa Cardaval, 1953.
- TASSO, Torquato. *Jerusalém libertada*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. Tradução de COELHO, José Ramos.

- TELMO, António. *História secreta de Portugal*. Lisboa: Vega, 1977.
- TORRES, Flausino. *Notas acerca da geração de 70*. Lisboa: Portugália, 1967.
- TROYES, Chrétien de. *Guilherme de Inglaterra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1997. Tradução de VILLELA, Maria Ângela.
- TROYES, Chrétien de. *Perceval ou o romance do graal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Tradução de ABÍLIO, Rosemary Costhek.
- TROYES, Chrétien de. *Romances da tábola redonda*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Tradução de ABÍLIO, Rosemary Costhek.
- VALENSI, Lucette. *Fábulas da memória – a batalha de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- VAUCHEZ, André. *A espiritualidade na idade média ocidental séculos XIII a XVIII*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. Tradução de MAGALHÃES, Lucy.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *A saudade portuguesa*. Lisboa: Guimarães, 1996.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Romances velhos em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1934.
- VERNANT, Jean-Pierre. e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga - I*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. Tradução de PRADO, Anna Lia A. de Almeida *et alii*.
- VERNANT, Jean-Pierre. e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga - II*. São Paulo: Brasiliense, 1991. Tradução de GUROVITZ, Bertha Halpem.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio/Brasília: UnB, 1992. Tradução de CAMPELLO, Myriam.
- VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* Lisboa: Edições 70.

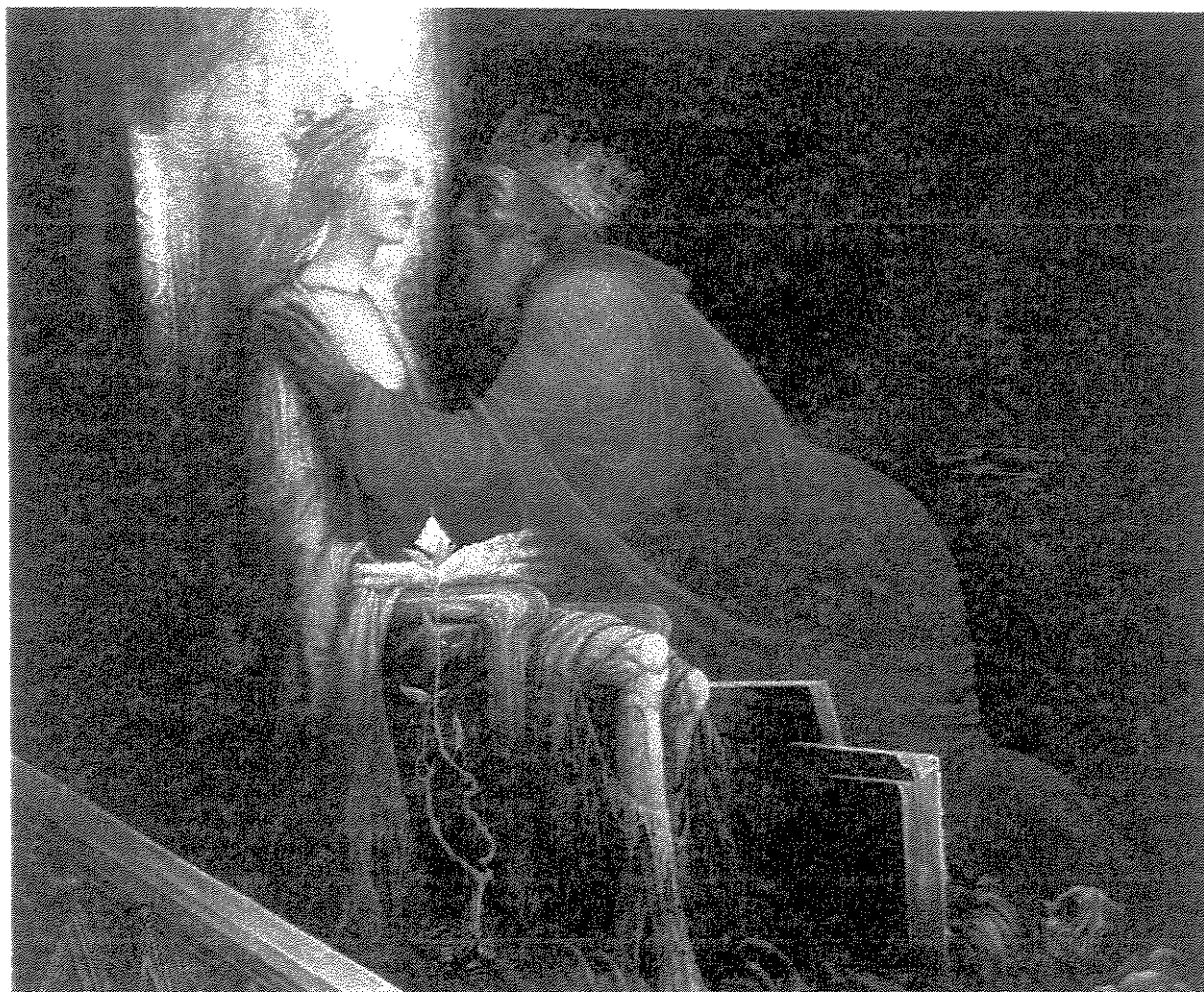
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história. Foucault revoluciona a história*. Brasília: UnB, 1982. BALTAR, Alda & Kneipp, Maria Auxiliadora.
- VIEGAS, Francisco José. A bondade e a maldade. *Ler*. Lisboa, outono de 1990 (nº 12).  
Entrevista com Agustina Bessa-Luís.
- VIEIRA, Afonso Lopes. *A paixão de Pedro o Cru*. Lisboa: Sá da Costa, 1943.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- VITELLI, Eliana Pedroso. *O teatro de António Patrício*. Campinas: IEL/UNICAMP, 1993.  
Dissertação de mestrado.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1993. Tradução de PAES, José Paulo.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Tradução de PINHEIRO, Amálio & FERREIRA Jerusa Pires.
- ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. São Paulo: Hucitec, 1997. Tradução de FERREIRA Jerusa Pires & FENERICH, Suely.

## **ANEXO ICONOGRÁFICO**





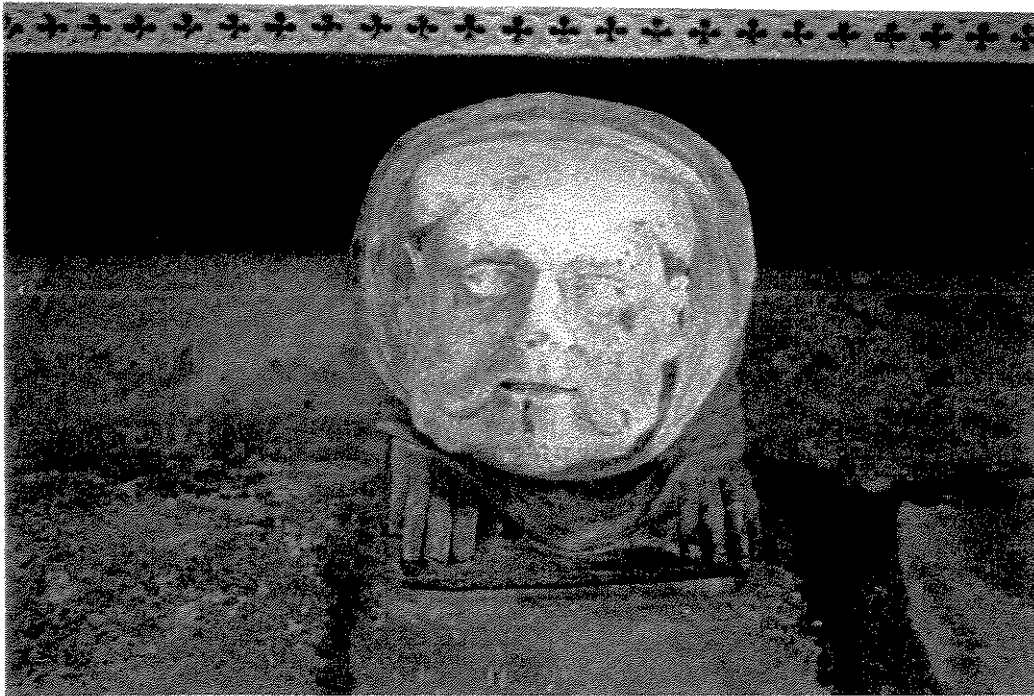
Pormenor do quadro de Lima de Freitas, *A que depois de morta foi rainha*.  
Mencionado na p. 44



Lima de Freitas, *A que depois de morta foi rainha.*  
Mencionado na p. 50



Aspecto do estado atual do túmulo de Inês de Castro em Alcobaça.  
Mencionado nas pp. 54-55



Aspecto do estado atual do túmulo de Inês de Castro em Alcobaça.  
Mencionado nas pp. 54-55





Pedro desenhado por Eça de Queirós.  
Mencionado na p. 281



Inês segundo desenho de Eça de Queirós.