

Nair Nazaré Castro Soares  
*Universidade de Coimbra*

## Inês de Castro: da tragédia ao melodrama

Permita-se uma palavra de louvor e amizade!

Já lá vão trinta anos – mas foi ontem, na experiência espiritual e humana que vivi –, tomei posse como assistente eventual da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A Ana Paula acompanhou-me, neste acto solene, com toda a ternura, com toda a doçura de que só ela é capaz! E aquele dia 3 de Janeiro, desde 1975, tornou-se duplamente celebrativo para mim, como marco duma efeméride pessoal e sobretudo da sua amizade!

Mas era no decorrer dos dias, das horas, em todos os momentos bons e menos bons dos sete anos em que aqui fomos colegas – e para além deles! – que se me revelava uma alma de eleição, admirável, na espontaneidade, na simplicidade, na alegria, no zeloso cumprimento dos deveres, na bondade!

A *philantropia*, a *praotes*, a doçura – ou melhor, a atitude adequada a todas as circunstâncias humanas –, tal como a define Jaqueline de Romilly, na sua obra *La douceur dans la pensée grecque*<sup>1</sup>, tem-nas a Ana Paula, por natureza, por formação familiar, por educação moral e intelectual. É o legado espiritual do seu Prometeu!

Associo ainda, nestas palavras de reconhecimento, apreço e amizade, os outros colegas da Universidade do Porto, que aqui estiveram comigo, e que foram e continuam a ser grandes amigos – sobretudo os que não tive oportunidade de homenagear! –, e os alunos de então, que são agora professores desta Faculdade.

Platão, na *República*, o mais extenso dos seus diálogos, confessa, pela voz das personagens<sup>2</sup>, que a sua *República* não existe, não é do mundo real, uma vez que

---

<sup>1</sup> Paris, 1979. Cf. chap. XVI e XVII: «Plutarque et la douceur des héros» (p. 275-292); «Plutarque et la douceur des sages» (p. 293-307). A dado passo (p. 275), afirma: «Vers la fin de la grande littérature grecque, on trouve, avec Plutarque, l'apogée de la notion de douceur. Chez lui, elle est partout; elle commande tout; et elle s'épanouit comme l'image même d'un idéal de vie essentiellement grec».

<sup>2</sup> A terminar o livro IX da *República* (592a-b), afirma, pela boca de Gláucon, que a sua república é utópica, pois «está fundada só em palavras», «não se encontra em parte alguma da terra», ao que Sócrates objecta: «mas talvez haja um modelo no céu, para quem quiser contemplá-la e, contemplando-a, fundar uma só para si mesmo. De resto, nada importa que a cidade exista em qualquer lugar, ou venha a existir, porquanto é pelas suas normas, e pelas de mais nenhuma outra, que ele [o filósofo] pautará o seu comportamento». Cf. Platão, *A república*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, F. C. Gulbenkian, <sup>8</sup>1996, p. 450.

não se situa em parte alguma da Terra, pelo menos como ele a imagina. Mas no céu existe talvez um modelo dela!

Thomas More, pela mão de Platão e de Santo Agostinho, torna-a real. Essa cidade, de parte alguma – a *Nusquam* – existe. Afirma-o, no livro II da *Utopia*, o português Hythlodeu, «porque eu vivi lá!»<sup>3</sup>.

Ana Paula, muito obrigada! Devo-te muito do que sou como pessoa, humana, intelectual e espiritualmente!...

Perguntei-te um dia, Ana Paula, o que querias que te trouxesse aqui, nesta tua homenagem, que tema gostarias que tratasse, nesta minha comunicação. Foste espontânea e sincera, como sempre:

– Fala-me de Inês de Castro! Gosto tanto da *Castro*! Desde menina que me apaixonei por António Ferreira. Além de António Ferreira tive outras paixões: Garrett, Victor Hugo...

Que interessante, pensei eu, todos três trataram do tema inesiano: da tragédia ao melodrama.

Trago-te agora aqui esta reflexão e que ela sirva, de algum modo, para ambas, ainda que modestamente, celebrarmos o ano inesiano, em que se comemoram os 650 anos da morte «daquela mísera e mesquinha/ que depois de morta foi rainha».

O episódio dos amores infelizes de Pedro e Inês que o génio lírico do nosso trágico e do nosso épico quinhentistas, Ferreira e Camões, immortalizaram, depressa se vê envolvido pelo manto diáfano da poesia, assumindo-se como tema de idiossincrasia mais perfeita com radicação no país, antes do Sebastianismo.

Desde as crónicas quatrocentistas, as *Trovas* de Garcia de Resende, a *Visão* de Anrique da Mota, a tradição popular, que a imaginação e a sensibilidade estética de diversos autores transfiguram e recriam o tema inesiano e fazem-no ascender a um plano por assim dizer lendário e intemporal, paralelo ao da fábula grega<sup>4</sup>. O próprio Fernão Lopes encarece a aura mítica de Inês que merece maiores honras do que as heroínas da poesia e da mitologia clássicas, Ariadne e Dido<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Thomas More publica a sua *Utopia*, em Londres em 1516. Cf. livro II: “*De urbibus, ac nominatim de Amauroto*” – Raphael Hythlodæus: «[...] *nec ulla mihi notior, ut in qua annos quinque perpetuo uixerim*». Cf. André Prévost, *L’Utopie de Thomas More*. Présentation, texte original, appareil critique, exégèse, traduction et notes. Préface de Maurice Schumann, Paris, 1978, p. 74 (p. 456-457).

<sup>4</sup> Devem ser referidas a *Crónica Geral de Espanha*, a *Crónica de D. Pedro I* de Fernão Lopes, a *Crónica de D. Afonso IV* de Rui de Pina, a *Crónica* de Acenheiro e ainda o *Códice 348* da biblioteca da Manizola. A revelação deste códice foi feita por Eugenio Asensio, ‘Inês de Castro: De la crónica al mito’, *Boletim de Filologia* 21 (1961-1963) 337-358, artigo incluído posteriormente no volume *Estudios portugueses*, Paris, 1977, p. 37-58. Neste códice, está a designada *Crónica* de Manizola e a *Visão de Dona Inês* de Anrique da Mota, descrição poética que, com as *Trouas* q: *Garçia de resende fez a morte de dõa Ynes de Castro*, inseridas no *Cancioneiro Geral*, serve de elo de ligação entre os textos cronísticos e a obra de Ferreira.

<sup>5</sup> Fernão Lopes, *Crónica do Senhor dom Pedro oitavo rei destes regnos*, Porto, 1986, cap. 44, p. 199: *Por que semelhante amor, qual elRei Dom Pedro ouve a Dona Enes, raramente he acabado em alguma pessoa, porem disserom os antiigos que nenbum he tam verdadeiramente acabado como aquel cuja morte nom tira da memoria o grande espaço do tempo. E se algum disser que muitos foram ja que tanto e mais que el amarom, assim como Adriana e Dido [...] respondesse que nom fallamos em amores compostos*

A par das descrições objectivas de Fernão Lopes e Rui de Pina, a *Crónica* de Manizola<sup>6</sup> enfatiza a beleza de Inês, “colo de garça”, a sua “boa geração”, a celebração do casamento, que Pedro não confessara, “porque a chave deste segredo tinha deitado no mar”, os presságios de Inês, a culpa dos conselheiros e a consequente atenuação da de D. Afonso IV, a união dos enamorados que “jazem ambos os dous juntos por que ja que se apartaram na morte ficassem juntos nas sepulturas”<sup>7</sup>. Na *Crónica* de Acenheiro, a idealização da figura de Inês surge filtrada através dos argumentos que aduz em sua defesa, na presença do rei: a sua inocência, a orfandade dos filhos de Pedro e Inês, seus netos, a tristeza que traria ao príncipe a morte da amada. Além das advertências, de feição moralizante, sobre os riscos do amor, nas *Trovas* de Resende, o tratamento do tema, embelezado esteticamente com elementos petrarquistas, adquire profundidade e intimismo característicos da poesia quinhentista.

Assim se pode verificar que muitos dos motivos e recursos dramáticos de Ferreira, na *Castro*, já se encontravam elaborados nos textos, em prosa e em verso, que a precederam.

Não quer isto dizer que o nosso tragediógrafo desmereça, por esta razão, em originalidade. Pelo contrário, reside precisamente nesta escolha do tema e na sua teatralização a marca da sua actualidade, da sua novidade estética, dentro dos padrões de sensibilidade da época.

Albertino Mussato, o precursor de Petrarca, tinha em 1314 composto e lido publicamente a *Ecerinis*, a primeira tragédia moderna de inspiração senequiana, de assunto nacional contemporâneo, que se tornaria mentora, no Renascimento, de um tipo de tragédia que já existia nas literaturas grega e latina<sup>8</sup>.

O drama histórico – apesar do carácter poético-lendário de que se revestia a verdade histórica – atraía os gostos dos poetas de toda a Europa, da Itália à França, à Inglaterra, a Portugal, que glosaram, por vezes, os mesmos temas e dentro dos mesmos moldes. O fascínio da história da Antiguidade e da história pátria, que caracterizou o

---

[...] mas fallamos daqueles amores que se contam e leem nas estorias, que seu fundamento teem sobre verdade. Mas nem só pela sua veracidade os amores de Inês e Pedro são superiores aos que a mitologia consagra. Pode acrescentar-se ainda que, do ponto de vista dramático, nos dois exemplos apontados por Fernão Lopes, as heroínas são abandonadas conscientemente pelos seus amados, Teseu e Eneias, em razão de forças imperiosas, como o desejo de glória ou o cumprimento do dever. O abandono de Pedro é involuntário e inconsciente, o que dá à história uma maior dimensão trágica e a torna mais capaz de concitar a emoção do público.

<sup>6</sup> Eugenio Asensio, *ibidem*.

<sup>7</sup> Note-se que, no que se refere ao casamento, nem Fernão Lopes, na *Crónicas de D. Pedro I* e nos capítulos 186-187 da *Crónica de D. João I* (onde se refere à argumentação de João das Regras sobre a escolha do Mestre de Avis, em detrimento de D. João, filho de Inês de Castro), nem Rui de Pina, nem as *Trovas* de Garcia de Resende, nem a *Visão* de Anrique da Mota consideram que se tenha realizado.

<sup>8</sup> A *Ecerinis* de Albertino Mussato é bem representativa da época que deu início ao movimento humanístico em Itália, por tratar um assunto nacional contemporâneo, se rebelar contra a tirania e ostentar o gosto por cenas sangrentas, de que Séneca é o modelo. Vide Manlio Pastore-Stocchi, ‘Seneca poeta tragicus’ in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, 1964, p. 25. De assunto histórico são ainda a *Sofonisba* de Trissino, composta em 1514 e impressa em 1524, a *Rosmunda* de Rucellai, de 1525, a *Orbecche* de Giralaldi Cinzio, que data de 1541, a *Canace* de Sperone Speroni, escrita em 1542 e publicada em 1546, a *Orazia* de Pietro Aretino, vinda a lume neste mesmo ano.

movimento humanista<sup>9</sup>, aliado a um intercâmbio cultural e mesmo geográfico entre os diversos autores, explica o tema comum de muitas tragédias por toda a Europa<sup>10</sup>.

No que se refere à arte dramática quinhentista, em Portugal, ela manifesta as diversas tendências do teatro europeu contemporâneo. Surgem as tragédias em vulgar, inspiradas na mitologia ou na história clássicas<sup>11</sup>, as tragédias novilatinas – que exprimem os ideais religiosos, culturais e políticos da época, e adquirem, por vezes, um tom de verdadeira intervenção<sup>12</sup>. Nelas se integra a *Ioannes princeps tragoedia* de Diogo de Teive, verdadeiro treno à morte do Príncipe João, filho de D. João III e único herdeiro do reino, composta em 1554 e considerada fonte da *Castro* de António Ferreira. A estas últimas serviu de tema a história pátria, contemporânea e medieval.

Ferreira foi muito feliz na escolha do tema, do *mythos*, que, no dizer de Aristóteles, é ‘como que a alma da tragédia’<sup>13</sup>. Tal como Sófocles, na *Antígona*, Ferreira dramatiza, na *Castro*, o conflito entre o Amor e a Razão de Estado – temas que a literatura e o pensamento da época privilegiavam.

Mas a originalidade do nosso poeta quinhentista reside essencialmente na forma como organizou e entreteceu a ação, no ritmo expressivo dos diálogos, em que a retórica sentenciosa se combina com a suavidade melódica, a tensão trágica com o lirismo elegíaco.

Não lhe faltaram modelos. Entre os clássicos, foi Eurípidés – o último dos trágicos do drama ático do séc. V –, o primeiro a transportar para a cena a paixão amorosa e a recorrer ao esquema agonístico da retórica, que lhe abria as portas ao debate psicológico, num crescendo de motivos e emoções. Séneca imita Eurípidés, em peças que por vezes conservam o mesmo nome e em que o amor é tema dominante, e lhes confere a exuberância oratória, própria da sensibilidade da sua época, que se sobrepõe à contenção, rigor e hieratismo da tragédia grega.

---

<sup>9</sup> Vide Nair De Nazaré Castro Soares, ‘A História Antiga no Humanismo Renascentista Português’ in *Actas do II Congresso Peninsular de História Antiga* (Coimbra, 18-20 Out. 1990), Coimbra, 1994, pp. 280-305.

<sup>10</sup> Cf. e.g. *Iulius Caesar* de Muret e *Jules César* de Jacques Grévin – que é uma imitação daquela em língua francesa –, *Didon* de Du Bellay e *Cléopâtre captive* de Jodelle, ambas com paralelo em tragédias do mesmo nome de Giraldo Cinzio. É na *Cleopatra* de Cinzio que se inspiram também a de Sá de Miranda e a do inglês Marlowe. O magistério de mestres comuns, nos diversos colégios universitários europeus, desempenhou um papel de relevo nas origens e evolução da arte dramática, bem como na formação dos gostos estéticos, tanto em Portugal como além-fronteiras. Exemplo disso, entre nós, são as tragédias novilatinas de Diogo de Teive, ou ainda a produção dramática de George Buchanan, levada à cena em Bordéus, Paris, Coimbra e Cambridge, onde ensinou. O poeta escocês é autor, além de peças de assunto bíblico, *Baptistes* e *Jephthes*, de traduções latinas livres de Eurípidés, *Medea* e *Alceste*, que António Ferreira teria visto representar.

<sup>11</sup> Lembremos as tragédias *Vingança de Agamémnon* de Aires Vitória, tradução da *Electra* de Sófocles, ou a perdida *Cleopatra* de Sá de Miranda.

<sup>12</sup> Vide o nosso estudo ‘O tema do amor na tragédia humanista: amor sagrado e amor profano’, in *Miscelânea em honra do Prof. Américo da Costa Ramalho*, Coimbra, INIC, 1992, p. 179-197. Não poderemos deixar de referir toda a produção do século XVII, nomeadamente o acervo bibliográfico, manuscrito e impresso, do teatro jesuítico, de que é tão rica a Biblioteca-Geral da Universidade de Coimbra, e ainda tão pouco estudado.

<sup>13</sup> *Poética*, 1450 a 38-39.

No entanto, qualquer que seja o padrão temático-estético adoptado, é significativo o número de tragédias que, tal como a *Castro*, têm por título nomes femininos e em que se problematiza, à maneira euripidiana, em volta da mulher-presença, o amor em conflito com interesses e razões de carácter político<sup>14</sup>.

António Ferreira, num anseio de ser original e imprimir à sua obra literária a marca da actualidade, tenta criar o seu próprio estilo, apoiado na tradição clássica, nas recentes experiências de teatro novo e na preceptística que se esboçava principalmente em Itália<sup>15</sup>.

Tem-se afirmado que o lirismo sobreleva na *Castro* a *uirtus* trágica – «Os melhores passos da *Castro* dão a medida de Ferreira como lírico: são as expansões de Pedro e Inês, os arroubos dos Coros»<sup>16</sup>. É que, no século XVI, tudo é envolto em emoção. A dimensão visual e rítmica da palavra, a orquestração verbal, impõe-se em todo o género de poesia, a que Petrarca empresta voz. É sobretudo com os *Rerum Vulgarium Fragmenta*, através de antíteses abstractas e de uma sugestiva imagética da interioridade, que o poeta de Arezzo impõe à literatura europeia um verdadeiro código poético, o petrarquismo, ou dá o tom petrarquizante à expressão do amor cortesanesco<sup>17</sup>.

No entanto, podemos afirmar que a própria expressão lírica e os seus recursos e ingredientes servem para acentuar os contrastes luz/sombra, claro/escuro da alma humana, verdadeiro diapasão da essencialidade dramática. O lirismo petrarquista, no seu jogo intelectual, assente numa estratégia da reduplicação do sujeito da enunciação em relação ao sujeito do enunciado; na valorização das capacidades perceptivas, em que avulta a prevalência da luz, do ver e do olhar, de inspiração plotino-ficiniana; na simplicidade estilística, que vive do ritmo e da harmonia interna do verso – conseguida por vezes por subtis alterações, na repetição de esquemas sintácticos e lexicais – exprime admiravelmente os contrastes do sentimento amoroso, o debate passionai.

---

<sup>14</sup> Na tragédia italiana, basta lembrar, a título de exemplo, a *Sofonisba* de Trissino, a *Rosmunda* de Rucellai, a *Orazia* de Pietro Aretino, na literatura francesa as obras *Cléopatre captive* de Jodelle e *Didon* de Du Bellay; em Espanha, é significativo o exemplo de Cristóbal de Virués com as suas tragédias *La gran Semiramis*, *La cruel Casandra*, *La infelice Marcela* e *Elisa Dido*; em Portugal, a desaparecida *Cleópatra* de Sá de Miranda e a *Castro* de António Ferreira.

<sup>15</sup> Em finais do *Quattrocento*, num ambiente dominado pelos textos da teorização medieval, em que a *Epistula ad Pisones* fora assimilada às regras e preceitos da tradição retórica, vem à luz a *Poética* de Aristóteles. Logo se estabeleceram semelhanças e se fizeram convergências interpretativas, no sentido de conciliarem o pensamento estético de Horácio com o do Estagirita. Várias edições, comentários e traduções das obras de Horácio e Aristóteles surgiram nos finais do século XV e no decurso do século XVI. Contudo, o início do aristotelismo científico marca-se pela publicação da primeira explicação integral e pormenorizada da *Poética*, da autoria de Francesco Robortello, em 1548. Sobre os textos básicos da teoria poética, em geral, na primeira metade do séc. XVI, período em que se situa a composição da *Castro*, vide *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, Bari, 1970, vol. I, p. 566-581.

<sup>16</sup> Jacinto do Prado Coelho, 'Relendo a 'Castro' de Ferreira', *Ocidente* 36 (1949) 18-22: passo citado, p. 19.

<sup>17</sup> Expressão admirável do ideal cortesanesco nos oferece Baldassare Castiglione, em *Il cortegiano*, publicado em 1528, com dedicatória ao nosso Cardeal D. Miguel da Silva e traduzido em castelhano por Boscán.

Neste sentido, a *mimesis praxeos*, a imitação da acção humana, própria da tragédia<sup>18</sup>, que põe em cena o homem em conflito consigo próprio, o dissecar da alma humana e das paixões, que implicam um agir consciente ou involuntário, está em perfeita sintonia com a *imitatio stili*, porquanto o código petrarquista lhe confere naturalidade expressiva e vigor experiencial.

Determinantes na fixação de modelos trágicos no século XVI são dois italianos, teorizadores da arte dramática, Giovan Giorgio Trissino e Giovan Battista Giraldi Cinzio, pioneiros do teatro regular europeu e corifeus da tragédia grega e senequiana, respectivamente. Assim se revestem de particular interesse o seu pensamento crítico, a sua concepção estética<sup>19</sup>.

Giraldi Cinzio proclama a excelência da tragédia senequiana – tão apreciada desde os finais da Idade Média e por demais vulgarizada na época em traduções e comentários – e a sua superioridade sobre a grega<sup>20</sup>.

É também o modelo senequiano que segue Ferreira, ao compor o primeiro texto da sua tragédia. Esta preferência está em relação intrínseca, em primeiro lugar, com o ambiente que a viu nascer e, em segundo lugar, com os padrões de referência que inicialmente motivaram o seu autor – a tragédia novilatina de inspiração senequiana, e de modo particular a *Ioannes Princeps* de Teive, e a própria produção trágica do Cordovês.

No entanto, António Ferreira desprende-se intencionalmente do pendor oratório e reflexivo de cariz senequiano e vai deixar-se cativar pelo modelo dramático grego, que Trissino representava, e que na sua singeleza e expressão depurada, estava mais de acordo com o discurso poético quinhentista<sup>21</sup>. No seu fascínio pela musicalidade, pela harmonia e pelas imagens, pelas sugestões de carácter linguístico e ideológico,

---

<sup>18</sup> Aristóteles, *Poética* (1449b 24-28).

<sup>19</sup> Sobre a teorização e a obra trágica destes autores vide Nair de Nazaré Castro Soares, *Teatro clássico no século XVI. A Castro de António Ferreira. Fontes-Originalidade*. Coimbra, Almedina, 1996, p. 126-132.

<sup>20</sup> Vide *Discorso ouvero lettera di Giovambattista Giraldi Cintio, intorno al comporre delle commedie e delle tragedie a Giulio Ponzio Ponzoni*, in *Scritti estetici*, Milano, 1864. Cinzio preferira à tragédia de inspiração grega a tragédia senequiana, por melhor «servire a l'età, a gli spettatori e a la materia» (cf. prólogo de *Altile*, de 1543). Na sua admiração pelo teatro de Séneca e influenciado pela realização do concílio de Trento e pelo formalismo da Contra-Reforma, reitera, como os teorizadores da época, e entre eles o próprio Robortello, iniciador do aristotelismo científico, o princípio da função educativa da tragédia. O seu conceito de catarse firma-se na interpretação que dá do *phobos* aristotélico, que traduz como 'horror' e não como 'terror', pelo que teoriza sobre a vantagem de apresentar cenas sangrentas *coram populo* (ibidem, p. 12), o que viria a influenciar a orientação seguida pelo teatro espanhol até Lope de Vega – a *Nise laureada* é um bom exemplo –, ou pelo teatro da época isabelina, de que Shakespeare é o expoente máximo.

<sup>21</sup> Apesar de Trissino se manifestar, pela sua teorização, um homem verdadeiramente do seu século, capaz de exercer influência na arte dramática europeia, impõe-se sobretudo com o exemplo da sua *Sofonisba*. O próprio Cinzio, na carta dedicatória da *Orbecche* (1541), mostra acolher com distinção as novidades de técnica e de estrutura, preconizadas por Trissino e pelos seus seguidores florentinos.

pelas reflexões líricas, pela suavidade, melodia e fluidez do verso, Trissino pretendia atingir a vivacidade e o colorido, de que a poesia antiga reveste as coisas<sup>22</sup>.

A evolução dos gostos de Ferreira, na linha de Trissino, no sentido do teatro grego, que a edição definitiva da *Castro* documenta, compreende-se pelos ideais estéticos que perflhou. Os códigos poéticos do autor da *Castro* – que é também, com o seu livro de sonetos, o autor do primeiro cancionero petrarquista entre nós, vão ao encontro da contenção, sublimidade e lirismo da linguagem da tragédia clássica, definida por Aristóteles pelo ritmo, pela melodia e pelo canto<sup>23</sup>.

Aliás o próprio *limae labor* do nosso poeta trágico, que ainda hoje pode ser apreciado, confere uma notável singularidade estética à *Castro*<sup>24</sup>. Ao ver a sua tragédia representada, como o título da primeira edição documenta, *Tragédia muy sentida de Dona Inês, agora novamente representada* (Manuel de Lira, 1587), Ferreira vai trabalhar o seu texto e revelar não apenas um perfeito domínio formal, mas um apurado sentido da imagem, com predileção por contrastes de lexemas e sintagmas, por antíteses ao gosto petrarquista, em que a *ordo artificialis* do discurso poético é posta ao serviço da expressão dialógica e de uma musicalidade fluida, tão adequada aos gostos do público.

O papel condicionador e fundamental do público, para que a tragédia se realize como espectáculo, a *theatrokratia*, é já sublinhado por Aristóteles (*Poética*, 1455a 24-27). Considera o Estagirita que a representação amplia a intensidade do texto dramático, através da música e do espectáculo – os dois recursos que tornam a tragédia superior à epopeia. Mais, a empatia autor/ actor/ público é indispensável no processo de composição e teatralização, de forma a que todas as virtualidades dramáticas e psicagógicas sejam atingidas. Assim sendo, o *poietes* tem de ter, no seu horizonte, os gostos, interesses e expectativas do público, do auditório, em quem pretende concitar emoções e o consequente prazer catártico, primordial objectivo de toda a representação.

Expressivo do ponto de vista poético-dramático e produto de uma profunda remodelação é o acto I da edição definitiva da *Castro*, a que a *contaminatio* genológica confere lirismo e narratividade.

O I acto, ou prólogo, segundo a designação aristotélica, inicia *in medias res*. A abri-lo, a Castro, num cenário idílico, o *locus amoenus*, dirige-se ao Coro em pseudo-estrofe de canção, insinuada por alusões toantes, qual monódia lírica ao gosto de Eurípides:

«Colhei, colhei alegres,  
donzelas minhas, mil cheirosas flores.  
Tecei frescas capelas  
de lírios e de rosas; coroi todas

<sup>22</sup> Trissino publica em 1529 a *Poética* (I-IV) e o seu complemento *La quinta e la sesta divisione della poetica*, redigido em 1549 e editado em 1563. Se a primeira destas obras se ocupa nomeadamente da prosódia e é uma espécie de arte métrica medieval, feita a partir do *De vulgari eloquentia* de Dante e do *De rhythmis vulgaribus* de Antonio da Tempo, a segunda é uma paráfrase perfeita da *Poética* de Aristóteles, que aproveita a lição de Robortello e Bernardo Segni (autor da primeira tradução italiana com comentário da obra do Estagirita, *Rhetorica et Poetica d'Aristotele*, publicada em 1549).

<sup>23</sup> Aristóteles, *Poética*, 1449b 21 sqq.

<sup>24</sup> Não esquece Ferreira o preceito horaciano que aconselha a necessidade de aperfeiçoar a obra literária com as emendas que o decorrer dos anos sugere, *Arte Poética*, v. 292-293.

as douradas cabeças.  
espirem suaves cheiros  
de que se encha este ar todo.  
Soem doces tangeres, doces cantos.  
Honrai o claro dia,  
meu dia tão ditoso, a minha glória  
com brandas liras, com suaves vozes».

O diálogo com a Ama, que se segue à entrada lírica, desenrola-se numa linguagem de extrema simplicidade, em que predomina a *reduplicatio* adjectiva, por vezes em antítese conceptual, a traduzir, em torrente de sentimentos e impressões, uma indefinida sensação de euforia, sem que uma certa nota de melancolia deixe de se aperceber. A longa *rhexis* da Castro (v. 30-99) – em que é manifesta a permeabilidade genológica discursiva do modo dramático com os modos lírico e narrativo, com a intenção de reforçar a mensagem e a ambiência trágica<sup>25</sup> –, permite, através de rememorações e visões retrospectivas, introduzir o espectador no assunto da peça e caracterizar a protagonista (v. 30 e sqq.):

«Ó ama, amanheceu-me um alvo dia,  
dia do meu descanso. Sofre um pouco  
repetir de mais alto a minha história...».

O enquadramento histórico-simbólico dos antepassados do Infante – os reis de Portugal de quem é «desejado herdeiro» –, elemento diegético tão característico dos romances de cavalaria, ao gosto da época, introduz de forma alusiva a verdadeira dimensão do conflito entre a Razão de Amor e a Razão de Estado. Assim, a caracterização da Castro surge também, nesta fala, em termos que denunciam a *contaminatio* com a novela sentimental, ou mesmo a écloga dramática, em que Sannazaro era modelo (v. 51 sqq.):

«...em saindo dos teus braços,  
Ama, na viva flor da minha idade  
(Ou fosse fado seu, ou estrela minha),  
Cos olhos lhe acendi no peito fogo,  
Fogo, que sempre ardeo, e inda arde agora,  
Na primeira viveza inteiro e puro  
[...]  
Que fará? Se o encobre, então mais queima.  
Descobri-lo não quer, nem lhe é honesto».  
Mas quem o fogo guardará no seo?  
Quem esconderá amor, que em seus sinais,  
Apesar da vontade, se descobre?  
Nos olhos e no rosto chamejava.  
Nos meus olhos os seus o descobriam.  
Suspira, e geme, e chora a alma cativa,

---

<sup>25</sup> Vide Carlos Reis, *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*, Coimbra, 1995, p. 229 e sqq.



Forçada da brandura e doce força,  
Sojeita ao cruel jugo, que pesado  
a seu desejo sacudir deseje.  
Não pode, não convém: a fúria cresce.  
Lavra a doce peçonha nas entranhas.  
Os homens foge, foge a luz e o dia.  
Só passeia, só fala, triste cuida.  
Castro na boca, Castro na alma, Castro  
Em toda parte tem ante si presente».

Um amor na flor da idade, *topos* literário desde Petrarca, justifica, do ponto de vista poético e do direito natural, os erros da paixão. O *ethos* de heroína de tragédia clássica desenha-se assim com traços nítidos, nesta *rhesis* da Castro: além da culpa involuntária, enfatiza-se a sua alta linhagem, que não desmerece a do seu Infante: (v. 93-96) <sup>26</sup>:

«Da antiga casa Castro em toda Espanha,  
já dantes do real ceptro deste reino  
por grande conhecida, inda meu sangue  
do real sangue seu tinha grã parte».

Ferreira, ao descurar os dados históricos, confere verosimilhança a este “amor primeiro” de Inês e Pedro e envolve em lirismo e idealidade a heroína trágica, *domna angelicata* dos códigos temático-ideológicos *stilnuovista* e petrarquista<sup>27</sup>.

A figura de Inês surge projectada, desde o início, num cenário idílico de toada elegíaca, que faz lembrar o Ovídio mais cenográfico das *Heroides*. O longo enquadramento descritivo numa situação narrativa, na sua dupla funcionalidade de catálise ornamental e significativa<sup>28</sup>, deixa perceber o conflito: a tragédia de caracteres, que nasce da diversidade de atitudes individuais quanto à legitimidade da morte da jovem Inês ou, o mesmo será dizer, quanto à legitimidade do seu amor.

Os monólogos e as confidências com os duplos, Inês com a Ama e Pedro com o Secretário, neste acto I, dão-nos a verdadeira dimensão dos sentimentos dos dois amantes, sem que seja necessário um encontro entre ambos, como gostaria Almeida Garrett, numa afirmação dos seus gostos românticos.

---

<sup>26</sup> O acto I da edição de 1587 compõe-se de uma única cena em que, após o longo monólogo do Infante, este dialoga com o Secretário. É pela voz do seu fiel e leal servidor que são aduzidos pormenores que escureciam o nome de Inês, tais como a sua bastardia (v. 198-206) e a nefasta influência dos seus parentes (v. 208-211). Este texto segue de perto os dados cronísticos, não só nestes aspectos, como ainda no que se refere ao casamento secreto e à atitude do Infante em não o querer divulgar (v. 257-265 e v. 271-276). Na edição de 1598 tudo permanece, no que se refere ao casamento, no plano do estritamente necessário, de forma a não desaparecer a protagonista do pedestal de heroína trágica.

<sup>27</sup> Sobre a observância, por parte de Ferreira, dos preceitos, que em Aristóteles, em Horácio e nas Poéticas do Renascimento foram aceites como suporte da unidade da acção, e que na edição definitiva da Castro serviram para valorizar semântica e esteticamente o texto, vide Nair de Nazaré Castro Soares, *Teatro clássico no século XVI*, cit., pp. 94-115.

<sup>28</sup> A função diegética da descrição na economia geral da narração foi estudada modernamente por reputados autores como R. Barthes, T. Todorov, G. Genette em revista que se ocupa da análise estrutural da narração: *Communications* 8 (1966). Vide, em especial, o artigo de G. Genette, 'Frontières du récit', pp. 152-163.

O infante, na cena II, monologa com a sua paixão em que ecoa o *Omnia uincit amor* da Écloga x virgiliana, tantas vezes glosado na poesia de Quinhentos. Mais, o exemplo do Bolonhês – o «mau exemplo», na reflexão do Coro –, «Contr’as divinas leis, contra as humanas» (v. 220), justifica o carácter providencial das relações ilegítimas, já que Deus queria «...dar ao mundo o grande,/Forte, prudente e santo, um só Dinis» (v. 224-225). O diálogo com o Secretário, na última cena do acto I, serve para dar relevo à paixão de Pedro, elevada até ao paroxismo, que se exprime na tenacidade obsessiva de uma série de *adynata*, ao gosto de Petrarca (v. 394-401):

«Não cuidem que me posso apartar donde  
estou todo, onde vivo: que primeiro  
a terra subirá onde os ceos andam,  
o mar abrasará os ceos e terra,  
o fogo será frio, o sol escuro,  
a lua dará dia, e todo mundo  
andarà ao contraio de sua ordem  
que eu, ó Castro, te deixe, ou nisso cuide.  
Dei-te alma, dei-te fê, guardá-la-ei firme.  
Confio isto de ti, não me descubras».

A terminar este acto I, actua o coro I, o Coro das moças de Coimbra, que prolonga o assunto da peça e entoa, em belíssimas estrofes de canção petrarquista, a exaltação do Amor, para logo a seguir, na antístrofe, apresentar os seus malefícios – *topoi* presentes já nas *Trovas* de Garcia de Resende, no *Cancioneiro Geral*. O Coro tinha já intervindo, nas duas falas da cena III do acto I, com valor semelhante ao da tragédia clássica, voz do senso comum.

O acto II apresenta-nos, numa primeira cena, D. Afonso IV, na sua humanidade, a reflectir sobre o ofício e os trabalhos do rei<sup>29</sup>, numa atitude que estabelece uma ligação perfeita com as últimas palavras do Secretário, no acto I. Confessa o Rei o seu desassossego, causado pelos deveres de estado e pela desobediência do filho, que teima na sua ligação amorosa com Inês (v. 12-13):

«...é mais seguro  
a si cada um reger, que o mundo todo».

O debate entre o Rei e os Conselheiros espraia-se em considerações teóricas, constantes da tratadística pedagógico-política renascentista, adequada aos horizontes e expectativas culturais do público. Quando a teoria dá lugar ao caso concreto de Inês, esses princípios gerais são aplicados pelos conselheiros do rei de forma a justificarem a necessidade, a *ananke* trágica, e urgência da morte de Inês. O rei reitera a inocência da

---

<sup>29</sup> Neste passo, Afonso IV apresenta-se vergado pelos “trabalhos do rei”, tema glosado não só nos tratados de educação régia, de que é exemplo expressivo o *De regis institutione et disciplina* de D. Jerónimo Osório, como ainda nos textos parenéticos de autores palacianos como Lourenço de Cáceres, Jorge de Montemor. Era este também o sentir dos poetas quinhentistas de pendor moralizante que tinham por corifeu, na poesia e na acção, Sá de Miranda. Este tema anda associado à oposição campo/cidade que, ao privilegiar o primeiro, fornece o cenário adequado ao elogio da *aurea mediocritas* horaciana. Vide, na obra de Ferreira, as cartas a Francisco Sá de Miranda ( Livro II, 9), a Manuel Sampaio (Livro I, 10), a Diogo de Teive (Livro II, 2 e 4).

protagonista, propõe alternativas, outros meios, para impedir a sua morte: «Não haverá outro meio?» (v. 75) e «Matá-la é cruel meio, e rigoroso» (v. 81). Intensifica-se a acção dramática, a que corresponde um ritmo em esticomitia e mesmo em *antilabe*, a exprimir o vigor do *agon*; acentua-se a intencionalidade trágica, traduzida semanticamente, a nível dos lexemas utilizados, na repetição insistente da antinomia morrer/matar.

Vence, num primeiro momento, a tolerância, a clemência régia, que dá lugar, num segundo momento, à pusilanimidade e à inconstância, que se opõem ao ideal estóico do governante, identificado nas tragédias de Séneca com a figura do *sapiens*<sup>30</sup>.

Notável é a dinâmica discursiva que o poeta imprime a este primeiro confronto entre o Rei e os Conselheiros que o IV acto prolonga e agudiza. Termina a cena com o recrudescimento da acção, provocado pela indecisão régia que, verdadeira analepse, conduzirá à morte de Inês (v. 175): «I-vos aparelhar, que em vós me salvo».

A cena II é composta por um monólogo do rei, introduzido por uma invocação a Deus – bem ao gosto dos autores da literatura de Quinhentos (v.176 e sq.):

«Senhor, que estás nos Ceos e vês as almas,  
que cuidam, que propõem, que determinam,  
alumia minha alma, não se cegue  
no perigo em que está. Não sei que siga.  
Entre medo e conselho fico agora:  
Matar injustamente é grã crueza,  
Socorrer a mal publico é piedade.  
Dua parte receo, mas doutra ouso...»

E logo se seguem, neste monólogo do rei, reflexões (v. 190 e sq.) que o coro, no final do acto, prolonga, à maneira senequiana – tema coral predilecto de Séneca, colhido nos poetas clássicos, designadamente Horácio e Virgílio –, e que ecoam, num entretecido de reminiscências clássicas, o famoso *O fortunatos nimium si bona norint/ agricolas* das *Geórgicas* (2. 458-459) do Mantuano:

«Ó vida felicíssima a que vive  
o pobre lavrador só no seu campo,  
seguro da fortuna e descanso,  
livre destes desastres que cá reinam!  
Ninguém menos é rei que quem tem reino.  
Ah, que não é isto estado, é cativoiro,  
De muitos desejado, mas mal crido...»<sup>31</sup>.

É este monólogo um dos trechos mais inspirados da *Castro*, pois combina a expressão lírica adequada à vivência individual de um rei, sobrecarregado com os deveres de ofício, com elementos que são referentes ideológicos e culturais da mentalidade de

---

<sup>30</sup> Vide o sugestivo e importante artigo de Pierre Grimal, 'L' image du pouvoir royal dans les tragédies de Sénèque' in *Dramaturgie et actualité du théâtre antique – Actes du Colloque international de Toulouse* – 17-19 octobre 1991, *Pallas* 38 (1992) 409-416.

<sup>31</sup> É nítida a intertextualidade entre esta fala do rei, que se reflecte no coro I, em estrofe sáfica, e passos das tragédias senequianas. Cf. a este propósito os passos paralelos nos dois autores, in Nair de Nazaré Castro Soares, *Teatro clássico no século XVI*, cit., p. 137-142.

então: o encarecimento da *aurea mediocritas*, a denúncia dos vícios da *uita aulica*, o socratismo cristão que os versos finais traduzem (v. 217-218):

«...e me livra algum tempo, antes que moura,  
de tanta obrigação pera que possa  
conhecer-me melhor e a ti voar».

O acto II é o único em que, antes do êxodo, o Coro se não pronuncia no decurso da acção, mas tem dela um perfeito conhecimento e adquire saber político para entoar o *canticum* final. O Coro I, em estrofe sáfica – esquema métrico usado por Teive, na *Ioannes princeps*, considerada fonte da Castro<sup>32</sup> –, versa o tema dos trabalhos do rei, das responsabilidades do poder. O Coro II, numa sequência de versos de seis sílabas, retoma o tema da *aurea mediocritas*, canta a felicidade dos pequenos do mundo.

O Acto III, em absoluto contraste com o *locus amoenus*, com a *uisio* poética do acto I, apresenta-nos a protagonista num cenário de pesadelo, o *locus horrendus*.

«Nunca mais tarde pera mim que agora  
amanheceu. O sol claro e fermoso,  
como alegras os olhos, que esta noite  
cuidaram não te ver! Ó noite triste  
Ó noite escura, quão comprida foste...»

Envolta agora numa atmosfera de tensão e de presságio, conta à ama o sonho triste, cheio de elementos simbólicos do ponto de vista poético e dramático. A própria paisagem se torna reveladora da mudança da fortuna, numa espécie de convivência entre a natureza e a fatalidade. Entre a esperança e o medo, *spes et metus*, dois elementos que, segundo a retórica, preparam o *pathos*, se confessa a Castro (v. 107): «Porque temo perder o bem que espero».

A terminar esta cena inicial do acto III, Ferreira deixa no ar uma nota lírica de esperança, trazida pelas palavras da Ama, que são um convite à alegria e à confiança. Surge de novo o *locus amoenus* (v. 153-166), onde Inês deveria desfrutar de todos os bens e gozar feliz os seus dias:

«Ah, não te agoures mal, que melhor fado  
o teu será, senhora! Quem tristeza  
de sua vontade chama, mal a pode  
lançar de si, que às vezes n' alegria  
entra tão furiosa que a destrui».

Mas esta abertura, esta clareira momentânea de novo se fecha, para ser ainda maior o efeito trágico da notícia da morte iminente da heroína, na cena seguinte. O dramaturgo quis assim, neste acto, criar e enriquecer a peripécia, ao fazer evoluir aceleradamente a acção para uma situação de infelicidade ou vice-versa, segundo os preceitos de Aristóteles<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> *Tragédia do príncipe João* de Diogo de Teive. Introdução, texto latino, tradução e notas de Nair de Nazaré Castro Soares, Lisboa, 1999.

<sup>33</sup> Aristóteles, *Poética*, 1452a 22 sqq.

As isotopias da luminosidade, constantes na dialéctica amorosa do código petrarquista, que acompanham a análise psicológica, a alegria e a felicidade que o amor propiciava, no acto I, dão agora lugar, no diálogo da Castro com a Ama, às «visões escuras e medonhas» (v.71-72). Estas são traduzidas em lexemas que se repetem, com fórmulas derivativas, verdadeiros monocórdios, a envolver a área semântica de *saudade*<sup>34</sup> – reiteraões de vocábulos, carregados de sentimentalismo, *escuro*, *triste*, *tristeza*; *entristecer*; *grito*, *choro*, *chorar*, *lágrimas*.

Na cena II do Acto III, mantêm-se as mesmas personagens e intervém o coro, até agora calado. Este, pela voz do corifeu, assume o valor de um verdadeiro coro de tragédia clássica, numa atitude comovida e lamentosa perante a sorte da protagonista. O diálogo que se trava apenas entre a heroína e o coro, no passo em que este lhe anuncia a morte (v. 167-197), traduz admiravelmente a tensão dramática, que dá a cada verso o tom incisivo ou o recorte lamentoso de um suspiro ou de um grito de alma. A réplica da Castro ao Coro, que num simples hemistíquio (v. 175) – «É tua morte» – lhe anuncia o destino trágico, é o verso de maior dimensão poética e sentido mais pregnante de toda a peça – «É morto o meu Senhor? O meu Ifante?»:

«CORO

Tristes novas, cruéis,  
Novas mortais te trago, Dona Inês.  
Ah, coitada de ti, ah, triste, triste,  
Que não mereces tu a cruel morte  
Que assim te vem buscar!

[...]

CASTRO

Triste de mim, triste! Que mal, 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»

Perturbado e preocupado com a sorte da Castro, o Coro aconselha-a a fugir (v. 181-190)<sup>35</sup>:

<sup>34</sup> Esta palavra, que inclui tonalidades como solidão, melancolia, é proferida três vezes (v. 9, 42, 62).

<sup>35</sup> Note-se que o mesmo Coro, mais adiante, no acto IV, a marcar a progressão dramática, muda de opinião e prepara a catástrofe, através do motivo do sacrifício voluntário (v. 6-8):«...Eis a morte/ Vem. Vai-te entregar a ela; vai depressa:/ Terás que chorar menos».

«...Fuge, coitada, fuge, que já soam  
As duras ferraduras, que te trazem  
Correndo a morte triste. Gente armada  
Correndo vem, Senhora, em busca tua...».

O vocalismo fechado das semivogais, as vogais nasais, as aliteraões da vibrante, a expressividade repetitiva de formas verbais, a marcar a cesura, ou em posição anafórica, corroboram o valor semântico da mensagem e sugerem o ritmo que se apressa, que transmite o fragor da cavalgada, a aproximar-se com a Morte e o Rei que a personifica – corroborado na antístrofe da ode coral (v. 264 e sqq.), que termina o acto.

O Coro final do acto III, nos ritmos métricos usados já no canto anterior – estrofe sáfica, o primeiro, e verso hexassilábico, o segundo – entoa primeiramente o tema da brevidade da vida e aconselha a «mocidade cega» (v. 217 e 245) a aproveitar o tempo, que «só boa fama, só virtude casta/ pode mais que ele» (239-240). Na antístrofe, encarece a beleza de Inês e lamenta a sua sorte; censura o Infante – a sua ausência determina a catástrofe – que dorme ou passeia, enquanto a cruel morte se apressa; apostrofa o Príncipe, para que se apresse, e a Morte, para que se detenha.

Mesmo que se considere que só há verdadeiramente acontecer dramático na alma da protagonista, a solidão da heroína, a ausência do amado, a saudade, o tempo avaro e por fim o anúncio da morte dão forma e densidade trágica a este episódio.

O acto IV, onde se dá a catástrofe, radica em fontes literárias e históricas e traduz o confronto entre a protagonista e os seus algozes, na presença do Coro, que actua como personagem. Na cena I, a presença da Castro é dominante, não só no número e extensão das intervenções, mas sobretudo na intensidade dramático-emocional do discurso. A infeliz vai pedir misericórdia e recorre em primeiro lugar ao coro, «...amigas minhas, ajudai-me a pedir misericórdia». Dirige-se em seguida aos filhos, qual Medeia ou Alceste, para lhes apresentar o avô – é que o parentesco ampliava a emoção<sup>36</sup> – e, em expressivo oximoro, pede-lhes para a defenderem com a linguagem do silêncio (v.51-53):

«Eles falem por mim, eles só ouve:  
mas não te falarão, Senhor, com língua,  
que inda não podem; falam-te co as almas»

É ainda como mãe que primeiramente se dirige ao Rei (18-19):

«Meu Senhor,  
esta é a mãe de teus netos. Estes são  
filhos daquele filho que tanto amas»

É a mulher frágil (v. 21-22):

«Esta é aquela coitada mulher fraca,  
contra quem vens armado de crueza»

Na sua «inocência confiada», «não foge», apesar de «todo este estrondo /d'armas e cavaleiros»(v. 25-27). E prossegue (v.42-44):

---

<sup>36</sup> Aristóteles, *Poética*, 1453b 19-21.

«Mais contra imigos vens, que cruelmente  
t'andassem tuas terras destruindo,  
a ferro e fogo».

Esta oposição vigorosa entre a fragilidade e a força, entre a vítima e o detentor do poder de salvar ou condenar, é marcado pelo emprego reiterado de formas pronominais – pessoais ou possessivas – em que a primeira pessoa do singular contrasta com a segunda. Dignos de nota são, neste sentido, os versos seguintes (44-46):

«...Eu tremo, Senhor, tremo  
de me ver ante ti, como me vejo,  
mulher, moça, inocente, serva tua».

A repetição expressiva da forma verbal *tremo*, no presente, separada pela palavra *Senhor*, em vocativo, a que se sucedem *me ver* e *me vejo*, divididas por *ante ti*, criam o sentido visual de presença, de absoluta dependência. Esta é corroborada, no verso final, pela acumulação gradativa, em assíndeto, de adjetivos de uma pregnância significativa capaz de resumir toda a intriga. Nesta gradação ascendente não falta mesmo a anástrofe do possessivo em *serva tua*: a marcar a situação de dependência, a solidão da heroína. O seu destino trágico.

Decorridas cinco falas entre o Rei e a Castro, Pacheco corta o ritmo ao discurso para advertir, num simples hemistíquio, que o tempo não dá tréguas: «Foge o tempo» (v. 80). O curso da argumentação volta-se agora para a problemática da culpa<sup>37</sup>. Entram no diálogo os Conselheiros, a quem Inês acusa de não cumprirem com os seus deveres de cavaleiros (v.97 e sqq.)<sup>38</sup>.

A acção ganha densidade e avolumam-se os motivos trágicos, a prepararem o *pathos*: à afirmação instantânea da urgência do tempo unem-se, à maneira clássica, a reiteração da culpa e o jugo da necessidade que as intervenções de Coelho veiculam. Enfim o sacrifício da heroína era necessário. Criam-se então os ingredientes indispensáveis à teatralização do motivo euripídico do sacrifício voluntário<sup>39</sup>.

Ela não se limita a aceitar um destino que lhe é imposto, vai cobrir-se de todo o fulgor – como as heroínas «romãs e gregas» (v.136) – capaz de provocar dentro e fora da cena piedade e admiração.

A teatralidade cénica – a que não falta a atitude da suplicante, de inspiração grega, «Co estes teus pés me abraço, que não fujo» (v.144) – é acompanhada de uma dialéctica trágica, a que a retórica dita motivos e fornece argumentos<sup>40</sup>. Estes, em gradação

<sup>37</sup> A este propósito, vide A. C. Coimbra Martins, 'La fatalité dans la *Castro* de Ferreira', *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, 3, 2 (1952)169-195; 'Deus, pecado e castigo na *Castro* de António Ferreira' in: *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa, 1991, p. 349-369.

<sup>38</sup> É este mais um indicio da preocupação do autor em conferir verosimilhança epocal ao drama, isto apesar do ideal de cavalaria ter ainda grande actualidade, como provam as novelas de cavalaria de João de Barros, Jorge Ferreira de Vasconcelos e Francisco de Moraes.

<sup>39</sup> Nair de Nazaré Castro Soares, 'Martírio e sacrifício voluntário na tragédia humanista e no mito inesiano: em António Ferreira e Eugénio de Castro', *Humanitas* 48 (1996) 205-222.

<sup>40</sup> Tom F. Earle, na introdução à sua edição da *Castro* de António Ferreira (análise crítica, notas e sugestões para análise literária), Lisboa, 1989, p. 16 e sqq., faz uma análise desta I cena do acto IV, com base nas regras da retórica clássica, assimilada nas escolas, no que respeita ao pedir misericórdia.

ascendente, começam por ser do foro afectivo e emocional – Inês pensa, não em si, mas no príncipe e nos filhos, que com ela morrem juntamente – para evoluírem no sentido moral e político. À boa maneira euripídiana, a acção começa a ser comandada por motivos políticos.

É uma fala onde o estilo sublime confere voz ao patético, numa ansiedade que se exprime entre a invectiva, a defesa da inocência, a transmutação amorosa. O ritmo, entrecortado de cesuras que dividem o verso em duas, três, quatro unidades semânticas, é dado também pela exclamação, pelos verbos – no imperativo e no futuro –, a exprimirem o dramatismo do presente e a inquietação do futuro.

Por fim, num lance vibrante de comoção e angústia, com os imperativos verbais entrecortados pela anáfora *não*, a sua fala atinge o clímax, num momento ímpar de teatralidade (v.205-207):

«Socorre-me, perdoa-me, não posso  
falar mais. Não me mates, não me mates!  
Senhor, não to mereço!».

Após esta *rhexis*, a heroína trágica comove e demove o próprio Rei e abandona definitivamente a cena (v. 207-209):

«Ó mulher forte!  
Venceste-me, abrandaste-me. Eu te deixo.  
Vive, enquanto Deos quer».

A intervenção do Coro dá a medida da reacção do público, que suspira aliviado, na expectativa de um fim feliz, ao modo de Eurípidés:

«Rei piadoso,  
vive tu, pois perdoas: mouro aquele  
que sua dura tenção leva adiante»

A cena II, onde permanecem o Rei e os Conselheiros, é elaborada com uma finura psicológica admirável, não só na distribuição das falas, mas sobretudo no desenvolvimento argumentativo. Nela há a preocupação de melhor definir o *ethos* da personagem que decide o conflito, o carácter e a indecisão de D. Afonso IV que, num rasgo de comoção e humanidade, perdoa a Inês para, logo a seguir, e em consequência da profunda pressão que sobre ele se exerce, permitir a sua morte, já iminente a partir do acto II:

«eu não mando, nem vedó. Deos o julgue.  
Vós outros onfazei, se vos parece  
Justiça assi matar quem não tem culpa».

Num primeiro momento, apresenta-se como um rei moderado, compreensivo e humano, uma *bona mens*, como diria Séneca. Há mesmo um passo em que afirma «Sou homem» numa reminiscência terenciana<sup>41</sup>, ao que lhe responde Coelho, «Porém

---

<sup>41</sup> Terêncio foi o primeiro autor a definir entre os latinos o ideal de *humanitas*, nestes termos: 'Sou homem: e nada do que é humano eu considero alheio à minha natureza': *homo sum: humani nil a me alienum puto* – Terêncio, *Heautontimoroumenos*, v. 77. Vide Walter de Medeiros, *O homem que se puniu a si mesmo* de Terêncio. Introdução, versão do latim e notas. Coimbra, 1992.



rei». Esta distinção de pontos de vista opinativos é dada pelo *porém* contrastivo, que sustenta expressivamente o jogo da argumentação<sup>42</sup>. A compaixão por Inês e a admiração pela sua beleza física e pela sua estatura intelectual constituem, na verdade, sinais de humanização e revelam a presença de um drama interior, embora sufocado. Quando os Conselheiros contratam, faltam ao rei argumentos que racionalmente os levem a renunciar à sua determinação e, num segundo momento, transfere para eles a responsabilidade da decisão final – *qui non uetat peccare, cum possit, iubet*<sup>43</sup>. Estas palavras, que poderiam servir de legenda à atitude do rei, têm o mesmo sentido daquelas que a Castro profere, ao buscar socorro nos Conselheiros (v. 103): «Se me vós não defendeis, vós me matais».

É inegável que D. Afonso IV, embora não seja protagonista, representa uma personagem importante para o significado global da peça, pois está no centro da acção como factor decisivo do desenrolar dramático<sup>44</sup>. No entanto, a Castro é a figura mais carregada de desgraça, que se objectiva aos olhos do espectador – é a personagem que melhor exprime a poesia da ausência e da saudade, da melancolia, exemplo palpante de lirismo e *uirtus* trágica.

A cena III, que não existia na edição de 1587, mostra-nos o Rei a dialogar com o Coro-personagem. Este, espectador ideal, desempenha a função de objector dialéctico, comenta e serve de didascália ao desenlace trágico, à morte de Inês executada fora de cena – em que a medida dos acontecimentos é dada, à maneira clássica, através do ouvido<sup>45</sup>. Esta intervenção do Coro confere uma dimensão poética universal à dor privada do Infante, que enriquece a acção, quase linear, da peça (v. 289 –311)

«CORO

Enfim venceo a ira, cruel imiga  
de todo bom conselho. Ah, quanto podem  
palavras e razões em peito brando!  
Eu vejo teu sprito combatido  
De mil ondas, ó rei. Bom é teu zelo;  
O conselho, leal; cruel a obra.

REI

Por crueza julgais o que é justiça?

CORO

Crueza a chamará toda outra idade.

[...]

Ai , vês que crueldade? Oh nunca visto  
Mais inocente sangue! E como sofres,  
Ó rei, tal injustiça? Ouves os choros

<sup>42</sup> Vide Clara Araújo de Barros, 'Porém: um caso de deriva conclusiva-contrastiva', *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e literaturas*, 5.1, Porto, 1988, p. 101 e sqq.

<sup>43</sup> São estas as palavras que Séneca faz dizer a Agamémnon, nas *Troianas*, 290-291: 'Quem não proíbe uma má acção, quando pode fazê-lo, está a ordená-la'.

<sup>44</sup> Vide A. Roig, 'Le personnage du Roi dans la tragédie *Castro* d' António Ferreira' in: *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa, 1991, p. 441-459.

<sup>45</sup> Vide R. Hamilton, 'Cries within and tragic skene', *American Journal of Philology* 108 (1987) 589-599.

da inocente moça? Ouves os choros  
dos inocentes filhos? Triste infante,  
ali passam tua alma teus vassalos,  
de teu sangue os cruéis tingem seus ferros.

REI

Afronta-se minha alma. Oh quem pudera  
Desfazer o que é feito!».

Consumou-se a morte de Inês. E, numa interpenetração lírica profunda de lirismo e *uirtus* trágica, o Coro final do acto entoa um treno lamentoso. A estrofe, em sextina, pela beleza formal e conteúdo temático valoriza estética e emocionalmente a acção<sup>46</sup>.

É o coro mais belo da *Castro*, significativamente colocado, no final do acto IV, em que a acção trágica atingiu o clímax. António Ferreira escolhe como palavras-chave vocábulos de carácter abstracto e de sentido cósmico, *amor*, *morte*, áreas semânticas dominantes, enunciadas no primeiro verso (v. 312): «Já morreo Dona Inês, matou-a Amor». Na circularidade estrutural de cada estrofe, as palavras concretas *olhos*, *nome*, *vida*, *terra*, conjugam-se numa intrínseca relação significativa, capaz de sugerir a ideia renascentista de glória *post mortem*, no plano humano e divino. A sonância vocálica da tónica *o*, em quatro das palavras-rima, complementa-se, na *uariatio* em *e* e *i* – vogais intermédia e fechada, que não impedem a suavidade melódica do verso (312-350):

«Já morreo Dona Inês, matou-a amor.  
Amor cruel! Se tu tiveras olhos,  
também morrerias logo. Ó dura morte,  
como ousaste matar aquela vida?  
Mas não mataste. Melhor vida e nome  
lhe deste do que cá tinha na terra.  
[...]  
Amor, quanto perdeste nuns sós olhos  
Que debaixo da terra pôs a morte,  
Tanto eles mais terão de vida e nome».

O V acto da tragédia de Ferreira, que, na economia dramática, serve apenas para consignar um certo número de elementos, que sobrecarregariam a acção ou se oporiam ao *decorum*, é a perfeita expressão do *pathos*.<sup>47</sup> Expressivo pelo tom patético e pela ironia trágica é o monólogo inicial, em que ressalta o arrebatado transbordar de uma paixão já sem remédio, porque a sua amada, sem ele o saber, já não vive. Na cena final da peça, assistimos de novo à morte da heroína, ocorrida fora de cena, mas reflectida e prolongada agora na alma de D. Pedro, que ao longo da peça sempre foi identificada com a da sua Inês.

A primeira longa fala do Infante, aquela em que verdadeiramente assume a perfeita consciência do acto que foi perpetrado na sua ausência (v. 71-111), é a expressão do desespero. Este traduz-se em torrentes de interrogações e exclamações, que, pelo

---

<sup>46</sup> Sobre a sextina, vide Mario Fubini, *Metrica e poesia*, I. *Dal Duecento al Petrarca*, Milano, 1962, p. 328-346. Cf. ainda Eugenio Asensio, *Estudios portugueses*, Paris, 1974, p. 145-148.

<sup>47</sup> Aristóteles, *Poética*, 1452b 9-13.

ritmo entrecortado de cesuras contínuas, fingem soluços ou gritos, a fazerem soar os contrastes entre a maldade tigrina dos algozes<sup>48</sup> e

«Aquele ovelha mansa,  
Inocente, fermosa, simples, casta» (v. 102).

Petrarquismo e neoplatonismo fundem-se na expressão dolorida, lamentosa, epicé-dica, na última intervenção do Infante que clama a sua dor – a ideia de vingança não a abranda! – e apela à comunhão dos elementos da natureza: «Ó Montes de Coimbra» (v. 108), «E tu, Coimbra» (v. 138), «aquela ágoa do Mondego»<sup>49</sup>.

Amor, Morte, Imortalidade dão sentido à última lamentação do Infante (v. 115-174), que termina a tragédia (v. 166-174):

«Tu, senhora, estás lá nos Ceos; eu fico  
enquanto te vingar; logo lá voo.  
Tu serás cá rainha, como foras;  
Teus filhos, só por teus, serão ifantes.  
Teu inocente corpo será posto  
Em estado real; o teu amor  
Me acompanhará sempre, té que deixe  
O meu corpo co teu, e lá vá esta alma  
Descansar com a tua pera sempre».

Ao considerar-se a tragédia *Castro* de António Ferreira, de uma perspectiva temático-estrutural, os actos I, III, e V – para usar uma terminologia própria do neoplatonismo amoroso, tão divulgado na época –, congregam as personagens que, no seu ponto de vista, sacrificam nas aras de *Afrodite Pandemos*.

Os actos II e IV – sem deixar de incluir a cena III do acto I, entre D. Pedro e o secretário, de acentuado vigor agónico de tom eurípido-senequiano – perspectivam a paixão recíproca de Inês e Pedro não em si mesma, mas projectada a uma outra luz, em que se implicam campos semânticos que lhe são alheios, como o ético-religioso e político, e desvirtuam a essencialidade do sentimento, configurando-o ao domínio de *Afrodite Ouranos*.

A alternante especificidade temática, ao longo dos cinco actos, reflecte-se no plano estético e formal: a linguagem, o ritmo frásico e o estilo estão condicionados às emoções, que o *ethos* de cada personagem e o evoluir dramático imprimem à cena.

O estilo sublime que caracteriza a tragédia admite na *Castro* uma expressiva *contaminatio*, que não lhe desvirtua a essência e a elevação, nas cenas em que predomina a lírica descritiva e o *ornatus* obedece sobretudo à *delectatio*, de que é exemplo o acto I. A linearidade sintáctica, a *oratio soluta* ou a *oratio perpetua*, próprias do estilo médio, que recorre predominantemente à parataxe, através do assíndeto ou da construção sindética, com preferência pelas conjunções copulativas e adversativas,

---

<sup>48</sup> Vide v. 95-97: «...Ó liões bravos! /Ó tigres! Ó serpentes, que tal sede /Tinheis deste meu sangue».

<sup>49</sup> António Ferreira ligava o drama Inesiano a Coimbra. Não se pode esquecer que, na poesia lírica e narrativa sentimental, o monte era símbolo de saudade e apartamento. Vide António José Saraiva, 'Ensaio sobre a poesia de Bernardim Ribeiro', *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa* 7 (1940-1941) 98.

não desvirtua a elevação de estilo, própria da tragédia, antes lhe confere um ritmo poético e uma maior naturalidade vivencial.

Assim, se é possível organizar e dividir a peça, segundo as personagens que figuram em cada acto e a predominância temática da intriga, qualquer tentativa de sistematização estética e estilística seria artificial. É que lirismo e *uirtus* trágica fundem-se na *Castro* num movimento de sístole e diástole, ao ritmo do bater do coração. É este pulsar vital que confere realidade e poesia à tragédia, obra prima da nossa literatura dramática e bem representativa do género, na literatura europeia do Renascimento.

Dirá Garrett, grande apreciador da *Castro* e da arte de Ferreira, na sua *Memória ao Conservatório Real*:

«É singular condição dos mais belos factos e dos mais belos caracteres que ornaram os fastos portugueses, serem tantos deles, quase todos eles, de uma extrema e estrema simplicidade [...]. Inês de Castro, por exemplo, com ser o mais belo, é também o mais simples assunto que ainda trataram poetas».

O mito inesiano parecia feito para cativar o gosto romântico: medievalismo, amor fatal e irresistível, oposição do estado ao indivíduo, triunfo final da paixão excessiva, aparato fúnebre.

Garrett que tanto admirava a *Castro* de Ferreira como modelo de tragédia clássica – e o próprio mito inesiano, ao colocar no *Frei Luís de Sousa*, na boca de Madalena, versos do canto III d'Os *Lusíadas* – planeou, mas não chegou a escrever, um drama cuja acção se situava na guerra civil que se seguiu à morte de Inês.

Victor Hugo, «l'enfant sublime», conheceu vagamente, na sua adolescência, numa viagem a Espanha, o tema inesiano e compôs a sua *Inês de Castro*, melodrama em três actos com dois intermédios<sup>50</sup>.

Mais tarde, coroado já pela celebridade, não destruiu os seus escritos de colegial, *Oeuvres d'enfance et de jeunesse*, que ainda hoje podemos apreciar<sup>51</sup>. Victor Hugo começa a escrever o seu *Cabier de vers français* em 1815, concluído em 1816, ano em que iniciou o *Cabier de Poésies diverses*. Segundo a tradição, Victor Hugo teria escrito neste caderno, a 10 de Julho, esta frase: «Je veux être Chateaubriand, ou rien»<sup>52</sup> – Chateaubriand, o autor de *Le Génie du Christianisme*, que mereceu ser considerado por Eça de Queirós «esse mágico renovador do estilo e da imaginação»<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> Vide Vítor Hugo, *Inês de Castro: melodrama em três actos com dois intermédios*. Tradução e prefácio de Gomes Monteiro, Lisboa, Guimarães & C.<sup>a</sup>- Editores. O autor desta tradução analisa criticamente, no seu prefácio (21 p.), os amores de Pedro e Inês no seu contexto histórico e, sem dar lugar a qualquer expressão poética, considera, realista e prosaicamente, Inês de Castro «a barregã do herdeiro do trono» (p. 12), «precursora de Ana Bolena» (p. 11), que «não teve a menor relutância em trair a sua ama, senhora e amiga, empolgando-lhe o marido» (p. 14-15), que «não passou duma ambiciosa espanhola com pretensões de real linhagem e impelida pelos seus parentes mais ambiciosos ainda» (p. 15); e acrescenta que «a vingança de D. Pedro não deveria ser impelida pelo muito amor que este sentia pela sua Inês, mas pelo seu amor próprio ofendido» (p. 13).

<sup>51</sup> Cf. e. g. *Oeuvres poétiques de Victor Hugo I, avant l'exil 1802-1851*. Préface de Gaëtan Picon, Introduction par Pierre Albouy, Paris, Ed. Gallimard, 1964.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. LXI.

<sup>53</sup> Eça de Queirós, *Obras Completas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981: «Cartas Familiares de Paris», vol. XVII, p. 231.

Foi por esta altura, que o dramaturgo francês se abalçou a escrever o seu melodrama sobre os amores de Inês e Pedro, valendo-se de uns vagos conhecimentos da História de Portugal. Desenhou a personagem de Inês, galega por nascimento, como portuguesa, dotada de sentimentos patrióticos até à abnegação; chamou a D. Afonso IV “Justiceiro”, epíteto por que ficou conhecido o seu filho D. Pedro; a rainha D. Beatriz, que tornou madrasta do próprio filho, envenenou Inês de Castro – já casada secretamente com o infante – para facilitar a celebração do casamento dele com uma princesa castelhana, como lhe convinha. Inventou as personagens de que necessitava e, entre elas, um chefe mouro Albaracim que pretendia reapossar-se de Lisboa<sup>54</sup>. Dá-se uma batalha com os mouros, onde morre D. Afonso IV, sendo coroado rei o infante D. Pedro que se vingava finalmente dos assassinos de Inês.

Victor Hugo, nas suas pomposas tiradas, desconhecedor da história de Portugal, comete gritantes anacronismos. No entanto, a peça *Inês de Castro* não deixa de ser curiosa, visto ser a primeira experiência teatral do célebre dramaturgo, autor de *Hernani*.

Nem faltam na peça de Victor Hugo as cenas melodramáticas, sem serem terríficas, como a que termina a peça, antes de cair o pano. A Sombra de Inês («Que prodígio!») dialoga com os filhos e com D. Pedro. Dirige-se às Crianças – que lhe imploram que não as abandone – e a D. Pedro. Deles se despede, exorta-os a viver e, já que é imperiosa a separação, um dia, hão-de voltar a ver-se na eternidade.

Cabe a D. Pedro proferir as últimas palavras que exprimem como é triste o dever dos reis, pois que têm de sacrificar-lhe a felicidade de morrer!

O melodrama, destinado a comover multidões, pela acumulação de situações violentas e muitas vezes inverosímeis, por peripécias imprevistas, por expectativas angustiantes, por tiradas declamatórias, ia ao encontro das expectativas do público da sua época.

Eça de Queirós ainda testemunha, nas *Cartas familiares de Paris*, o gosto pelo melodrama – a propósito da importância que então assume a donzela de Orleães, Joana d’Arc, *La Pucelle*, cantada já nos versos de Chapelain e Voltaire. São estes os termos de Eça<sup>55</sup>:

«Paris cada noite aplaudia a donzela (*La Pucelle*) posta magnificamente em melodramas e em pantominas militares».

O tema inesiano, retomado, modernamente, por Henri de Montherlant, da Academia Francesa, em *La reine morte (drame en trois actes)*, representado, pela primeira vez, a 8 de Setembro de 1942, no “Théâtre – Français”, teve, pelas suas tiradas políticas, em tempos da Segunda Guerra Mundial e de ocupação alemã, uma recepção e uma actualidade insuperáveis: era frequente ouvir os jovens da Resistência repetirem as palavras do conselheiro Egas Coelho dirigidas ao rei D. Afonso IV, «on tue, et le ciel s’éclaircit»<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> As personagens que criou, alheias à trama histórica, são: o chefe mouro Albaracim, o alcaide de Alpunar, o velho Romero, sua filha Alice e o namorado Gomes.

<sup>55</sup> Eça de Queirós, *Obras Completas* cit., ibidem, p. 235.

<sup>56</sup> Henry de Montherlant, *La reine morte suivie de Port-Royal*, Bibliothèque des Chefs-d’Oeuvre, Sevilla, 1979, p. 144.

A importância concedida à *res politica* na *Castro* de Ferreira – que, de forma definitiva, consagrou dramaticamente o tema inesiano, aquém e além fronteiras – permitia, através da especificidade de motivos, em que o amor entrava como elemento dominante, debater causas universais, de todos os tempos, com grande oportunidade e actualidade: a problemática da liberdade individual e suas limitações no espaço social e político; a diversidade de interpretações que o homem dá dos erros e da fortuna; a apresentação do governante ideal e do déspota, com larga tradição na literatura grega e latina; a expressão da utopia de um império de Amor, em que a arrogância, o calculismo, a impiedade, dão lugar a um mundo, onde dominam a rectidão, a brandura, a beleza<sup>57</sup>.

A perenidade dos motivos poéticos que informam o mito de Pedro e Inês, inspirador de todo o género de manifestações da criação artística, justifica, do ponto de vista dramático, o passeio genológico em “Inês de Castro: da tragédia ao melodrama”. Neste particular, António Ferreira, com a sua tragédia, distanciado no tempo e nas concepções estéticas de Victor Hugo e Garrett, permanece como marco indelével, na construção do mito inesiano, a abrir caminhos genológicos diversificados, que são reflexo de cada época.

---

<sup>57</sup> Vide Gian Giorio Trissino, *Sofonisba*, in *Teatro tragico italiano*, Parma, Guanda, 1960, p. 54-128. Nestes termos se pronuncia o coro, no IV estásimo desta tragédia (p. 103-104), a exprimir a crença, de cariz neoplatónico e petrarquista, no valor humanizante da sensibilidade aos valores estéticos.