

A RELEVÂNCIA DO ARGUMENTO HISTÓRICO NA *CASTRO* DE A. FERREIRA

MAURO CAVALIERE
(Univ. de Estocolmo)

145

Introdução

Na sua introdução à tragédia *Castro* de António Ferreira, F. Costa Marques (1974, pp. 33-34) estabelece uma hierarquia entre os três aspectos que contribuem para a eminência da obra: a recuperação de padrões formais clássicos, o uso da língua nacional, o tema nacional tratado na tragédia. Se o primeiro se destacaria de maneira categórica em relação aos outros dois e ao segundo deveria atribuir-se apenas uma certa importância, o terceiro seria só uma circunstância mais ou menos casual. Na nossa opinião, esta hierarquia deveria ser, senão invertida, pelo menos reconsiderada.

Poderá parecer descabido confutar um contributo crítico a um texto cujos objectivos eram apenas didácticos. No entanto, deixando de lado o facto de a erudição de Costa Marques permitir considerar a sua introdução como um trabalho académico, a circunstância de o autor detectar e classificar três aspectos essenciais da tragédia pareceu-nos um ponto de partida interessante para destacar determinadas questões que dizem respeito ao tema deste Congresso. Os limites desta mesma comunicação devem contudo ser apenas considerados como um esboço para uma pesquisa mais aprofundada sobre o assunto.

Começemos, no entanto, por uma esclarecimento. Os critérios com os quais Costa Marques constitui a sua hierarquia parecem prender-se com a novidade que cada um dos três aspectos teria no âmbito alargado da literatura europeia, ou melhor, a não-novidade neste sentido é o motivo que o induz a subestimar a vigência do tema nacional e o aspecto linguístico (ou seja, o uso do português):

«É de pequeno valor a circunstância de [A. Ferreira] haver escolhido um tema nacional, atitude que aparece também em Diogo de Teive e, muitos anos antes, com o italiano Mussato. De maior importância é já a opção pela língua nacional, em lugar da latina usada pelos tragediógrafos humanistas, de que, no entanto, haviam já dado exemplo alguns dramaturgos italianos, cujas obras possivelmente conhecia e que lhe haveriam dado estímulo também para a adopção do verso solto» (Marques: 1974, pp. 33-34).

No entanto, querendo ser coerente com o critério escolhido, a recuperação dos padrões formais clássicos nem sequer parece um bom motivo para opinar que a *Castro* ocupa um lugar representativo na história da literatura do século XVI, isto porque,

como aliás indica o próprio Costa Marques (1974, p. 8), ao longo de mais de um século, em Itália, tinham sido escritas e representadas tragédias clássicas. O motivo que leva o autor a ter em tão alta consideração a *Castro* prende-se sim com a estrutura formal do texto, mas no sentido em que ela contribui para a sua incontaminada gravidade, pois esta tragédia:

«... não é “romântica” nem “romanesca”. Bem longe disso. Não se sente nela a preocupação de complicar a intriga, de enredar os lances, de calcular efeitos invulgares de expectativa; tampouco a intenção de “pintar” historicamente o século XIV, de despertar a curiosidade pelo pitoresco dos cenários, das personagens, do vestuário, das alusões. Nem isso viria a ser concebido senão pelo teatro de tempos muito posteriores.

Sabido é, com efeito, que o Renascimento literário e artístico não teve preocupações de cor histórica ou de cor local, pretensões essas, mais que realizações, da arte do século XIX. Por isso é que esta obra de António Ferreira, ainda que o seu tema não fosse português, teria sempre o mesmo valor estético e ocuparia na história da literatura dramática do século XVI grande lugar representativo» (Marques: 1974, p. 34).

De maneira um pouco curiosa, «a altura e novidade estéticas» (Marques: 1974, p. 34) da *Castro* deveriam atribuir-se ao facto de nela não aparecerem elementos que, como o próprio autor nos diz, pertencem a uma época literária muito posterior. O que podemos vislumbrar por trás deste raciocínio é, pura e simplesmente, que na diatribe que opôs (e que, ao que parece, ainda opunha há pouco tempo) os clássicos aos românticos, Costa Marques se coloca ao lado dos primeiros. Todavia este não é um bom motivo para subestimar elementos como a recuperação de um argumento¹ histórico ou o uso do português, porque o que é extraordinário na *Castro* é a convergência dos três elementos. Assim como a recuperação dos géneros clássicos, tanto o elemento histórico-nacional como a opção linguística são os sustentáculos de um projecto estético e ideológico bem determinado. Com efeito, o próprio Costa Marques (1961, pp. 94-98), ao editar uma antologia dos *Poemas Lusitanos*, já tinha agrupado num capítulo os poemas em que o tema é o “incitamento à poesia épica” e noutro os poemas que tratam da “defesa e a ilustração da língua portuguesa”, destacando, oportunamente, o papel

¹ Como as referências a termos como *tema nacional* ou *argumento histórico* são muito frequentes no texto, torna-se necessária uma clarificação destes conceitos. Por *tema* entendemos a própria ideia nuclear do texto literário tal como poderia ser expressa por um número muito limitado de substantivos abstractos, ou mesmo um único. Ao entendê-lo assim, o tema da *Castro* poderia ser formulado, por exemplo, como “o conflito entre poder e amor”. Neste sentido, o tema seria algo de universal (Reis: 1992b, p. 402), abstracto de circunstâncias históricas ou da configuração de outros signos, como a personagem ou a acção. Por isso mesmo, o termo que nos interessa para tratar essa questão é o de *argumento*. Entendemos com este termo a redução de uma complexa organização semântica a um elemento nuclear, mas que inclui elementos como a personagem e a acção, portanto a redução da *fabula* a uma proposição simples, como por exemplo <D. Afonso IV (instigado pelos conselheiros) manda matar D. Inês (amante do seu filho D. Pedro e mãe de três dos seus netos)>. Adoptamos, portanto, a definição de Segre (p. 334): «Il soggetto o argomento potrebbe essere definito così: l'enunciazione dei termini sostanziali di una storia. Questa enunciazione si realizza linguisticamente, perciò temporalmente; ma la sua comprensione è atemporale, come lo è l'assimilazione del contenuto di una frase o di un breve enunciato. [...] Il principio di oggettivazione degli argomenti è diacronico e comparativo. Posso precisare l'argomento della *Medea* di Euripide con le sue fonti e con i suoi derivati: l'argomento è l'assieme, definito dalla tradizione culturale, delle invarianti narrative proprie di tutti questi testi».

Em geral não se pode excluir a possibilidade de falar em “tema histórico” (e tema nacional), como no caso de *Os Lusíadas* em que o tema poderia ser formulado como “a expansão colonial” (ou “a vocação histórico-religiosa de uma nação”), mas não parece ser o caso da *Castro*.

de propulsor que A. Ferreira tivera tanto na promoção de uma poesia épica que registasse em verso eterno os «altos cometimentos nacionais» (Marques: 1961, p. 23) como na promoção do português como língua apta à composição dos géneros “sérios” (Marques: 1961, p. 25). Dadas estas considerações, normalmente não questionadas, parecemos recomendável uma abordagem metodológica que tenha em consideração os três aspectos no seu conjunto, sem cairmos na tentação de instituir hierarquias. É, pois, precisamente a integração dos três aspectos que torna a *Castro*, não só uma obra representativa da história literária nacional e internacional, mas uma obra que se insere perfeitamente no projecto cultural e ideológico que tinha começado a tomar forma algumas décadas antes da sua escrita e que se prolongaria durante muito tempo. Se aqui privilegiámos o tema nacional (como o designa Costa Marques), ou argumento histórico (como preferimos chamá-lo nós), fizemo-lo, por um lado, porque se trata do aspecto que foi, talvez significativamente, subestimado e, por outro, porque a relação entre literatura e história é o assunto deste Congresso.

Os “factos” históricos e a elaboração literária

Em primeiro lugar, é preciso justificar, não só por que é legítimo falar em argumento histórico ou nacional, mas também por que é relevante que tal opção se verifique no marco de um determinado movimento literário. Como afirma Roig (p. 79), o renascimento do género trágico (primeira parte do século XVI) passa por várias etapas: a descoberta dos textos antigos (associada ao interesse pelos textos teóricos que deles tratam), as suas traduções para latim – e, de seguida, para o vulgar –, a sua adaptação e, finalmente, a criação original parcial. Durante as primeiras etapas assiste-se a uma mudança de ordem linguística para se chegar, depois, a contributos mais originais². No caso da *Castro*, ressalta o facto de neste contexto, a tragédia tratar de sucessos e personagens que pertenceram à comunidade nacional e que falavam a língua que o próprio poeta utiliza³. Se, por um lado, se assiste à assimilação de um argumento histórico-nacional no interior do género trágico, por outro, como afirma Aníbal Pinto de Castro, o já conhecido argumento via-se:

«... nobilitado pelo tratamento que alcançara nos grandes géneros literários consagrados da tragédia e da epopeia, que o código renascentista colocava no primeiro plano da sua hierarquização estética» (Castro: p. 50).

A forma e o conteúdo, portanto, concorrem no sentido da formação de um discurso nacional.

² Convém ressaltar que o argumento da primeira tragédia em vulgar, a *Sofonisba* de Trissino (1515), é tirado de um texto historiográfico antigo, as *Décadas* de Tito Lívio, operação que o mesmo autor veio a repetir com *L'Italia Liberata dai Goti* (1547), o que pode sugerir uma ideia da evolução das concepções e dos projectos literários da época, visto que o texto historiográfico começa a ser considerado como a base para a escrita do texto literário.

³ Roig (p. 85) realça que a *Castro* é a «primeira tragédia original em língua portuguesa», mas, apesar de ter apresentado, nas páginas precedentes (pp. 83-84), um rol das tragédias originais (modernas) em línguas europeias, não chega a afirmar que a *Castro* é a primeira tragédia europeia em língua original a tratar um assunto tirado da história nacional. Provavelmente, pelo facto de não considerar este elenco exaustivo; e, de facto, não cita Mussato. No entanto, o tragediógrafo italiano (1261-1315?) parece-nos um caso isolado, embora significativo. Significativo porque Mussato provavelmente teve alguma influência sobre Petrarca, que, como defende Burke (p. 24-25), foi o mentor do “movimento antiquário”, isto é, o movimento humanista que está na base da moderna concepção da História (veja-se também Cavaliere: pp. 49-56).

No entanto, anteriormente, tratando de temas e argumentos, não utilizámos apenas o adjectivo *nacional*, mas também o adjectivo *histórico*. Que o argumento da *Castro* seja definido como “nacional” parece pouco questionável. Um pouco mais difícil, no entanto, é argumentar em favor da *historicidade* da tragédia, pois nem sempre é possível ou pertinente falar em “argumento histórico” só porque a diegese de um texto ficcional se situa no passado e nela participam personagens históricas. Em Aristóteles, está implícito, mas ao mesmo tempo evidente, que a tragédia, ao contrário da comédia, extrai o seu argumento e as suas personagens de material conhecido pelo público, os mitos⁴, e, embora não fale em “passado”, é claro que a acção da tragédia não se coloca no mesmo plano temporal do autor e do receptor. No entanto, a leitura da *Poética* mostra claramente que, então como hoje, a questão se coloca em termos de trans-textualidade (Genette: p. 14), pois a questão é verificar quais são os hipotextos dos quais a tragédia é um hipertexto.

O pressuposto fundamental para que se possa acrescentar o adjectivo histórico após a denominação modal (Reis: 1999, p. 239) é que o leitor (coevo ao autor) reconheça personagens e acontecimentos como “históricos” (Reis: 1992a, p. 145), termo este que depende da existência no seio de uma determinada sociedade de um discurso histórico que assume a identidade de “discurso verdadeiro” porque oposto ao mitológico, isto é, a partir do momento em que não se considere este mesmo como o discurso sobre a verdade (Eco: pp. 96-97 e 143).

Na altura em que a *Castro* foi escrita, a existência de uma historiografia nacional era um facto consumado. Se A. Ferreira se baseou em textos deste tipo para escrever a sua tragédia, já se pode reparar numa diferença substancial em relação às tragédias clássicas, que tiravam o argumento do mito, ou melhor ainda, das tragédias de um Rucellai, um Giral di Cinzio e, mais tarde, um Corneille ou um Racine, cujo hipotexto é constituído por tragédias da antiguidade, isto é, por aquilo que a comunidade literária (Brioschi e Di Girolamo: p. 18) considerava um texto ficcional.

Naturalmente, a questão das “fontes” da *Castro* ainda está em aberto e provavelmente sempre o estará. Com certeza, não se pode afirmar que elas sejam puramente historiográficas; pelo contrário, os especialistas concordam que tanto uma tradição literária como uma tradição historiográfica terão influído na génese da tragédia (Botta: p. 120). Mas a questão não é tanto estabelecer ao certo quais foram as fontes, como em que contexto cultural se situa uma mensagem literária em que aparecem referências de certo tipo. Maior importância do que à própria origem do texto da *Castro* deve, por isso, atribuir-se ao simples facto de que no século XVI existisse uma “narrativa do verdadeiro” que podia constituir o marco de referência dos leitores (e dos próprios escritores) quanto à distinção entre verdadeiro e fictício. Além disso, é instrutivo constatar que o jogo de coincidências e discrepâncias entre história e ficção pode ser só aparente e que, afinal, a primeira não é particularmente fidedigna⁵ e ambas são funcionais para determinados desígnios ideológicos.

Dado que não temos nem o espaço nem as informações suficientes para uma análise pormenorizada dos vários elementos de discrepância que se poderão detectar entre textos historiográficos e o texto da tragédia, limitar-nos-emos ao episódio da

⁴ “...quando buscavam situações trágicas, os poetas as encontraram, não por arte, mas por fortuna, nos mitos tradicionais, não tendo mais que acomodá-los a seus propósitos” (*Poética*, 1454a, 10-13); “Os mitos tradicionais não devem ser alterados e fazer, por exemplo, que Clitemnestra não seja assassinada pelo filho...” (*Poética*, 1453b, 21-23); “...os comediógrafos [...] atribuem depois aos personagens os nomes que lhes parece [...] mas na tragédia mantêm-se os nomes já existentes” (*Poética*, 1451b, 11-15).

⁵ Maria Leonor Machado de Sousa (1984: 95) fala em “tom romanescos a que os autores cederam”, referindo-se às crónicas de Fernão Lopes e Rui de Pina, ao autor anónimo da crónica *Manizola* e Acenheiro.

Castro que suscitou as maiores controvérsias quanto à sua veridicidade (Sousa: p. 96): a entrevista entre D. Afonso IV e Inês de Castro, correspondente ao quarto acto da tragédia tendo por desenlace a morte da heroína.

Costa Marques considera possível que o quarto acto tenha lugar no paço de Santa Clara, conquanto admita que as fontes históricas concordem em atestar que o conselho se reuniu em Montemor-o-Velho. Ainda assim, não dá grande peso a esta divergência, dado que, para ele, A. Ferreira, exactamente como Garrett em *Frei Luís de Sousa*, teria sacrificado «às Musas de Homero, não às de Heródoto» (1974, p. 29). No entanto, a verdade é que A. Ferreira teria podido sacrificar a ambas, já que o episódio da entrevista, como aliás o próprio Costa Marques refere numa nota (1974, p. 32), está presente na *Crónica de Afonso IV* de Rui de Pina (1440-1522) e na *Crónica dos Senhores Reis de Portugal* de Acenheiro (1474-1536?), onde até aparece uma cena dialogada (Uriarte Rebaudi: p. 31; Sousa: p. 97). Portanto, entre a versão da tragédia e as crónicas mais recentes sobre o sucesso há coincidência quanto ao verificar-se da entrevista.

Maria Leonor Machado de Sousa considera até provável que a *Crónica de D. Afonso IV* de Fernão Lopes, hoje perdida, também incluísse a cena da entrevista e julga provável a veridicidade histórica do encontro, visto que:

«... as investigações feitas sobre os túmulos demonstraram que o minucioso trabalho de escultura que os torna um monumento único da nossa arte medieval representa cenas do episódio entre as quais a entrevista» (Sousa: 1984, p. 96).

Trata-se, pois, das esculturas dos túmulos de Alcobaça. No entanto, António Vasconcelos, um dos primeiros defensores da historicidade das cenas representadas nas esculturas das edículas, afirma que não se trata de «páginas de história pura» mas de «um poema composto pelos frades e pelos artistas lapidares», pois:

«D. Pedro é testemunha de valor único singularíssimo, quanto ao conhecimento dos factos; mas ele foi agente, foi protagonista, e, por isso, é suspeito de parcialidade. Conhecia, como ninguém, a biografia de Inês; mas devemos crer que a contaria como lhe convinha que ela fosse fixada na memória dos homens» (Vasconcelos: p. 112).

Vasconcelos, mesmo não questionando a existência da entrevista, avisa-nos que certas manipulações poderiam ter tido lugar mesmo poucos anos após a execução. O que não considera possível é um outro acontecimento: o facto de os três conselheiros matarem por sua própria mão Inês de Castro. Ele argumenta que tal seria absurdo considerando as praxes da época, porque nas próprias esculturas é representada a cena da decapitação e porque tal é atestado, secamente mas de maneira inequívoca, pelas primeiras fontes, o *Chronicon Alcobacense*, o *Livro da Noa* e o *Terceiro Livro das Linbagens*. E é exactamente a atribuição da execução aos conselheiros-carrascos, presente tanto em Rui de Pina como em Acenheiro, que o vai induzir à conclusão de que «provavelmente nos fins do século XV já a lenda se havia sobrecarregado com este traço de fantasia» (Vasconcelos: p. 171). Teyssier (p. 569), mais recentemente, defende a mesma tese ao considerar o século XV como o período em que os crus factos históricos testemunhados pelas primeiras crónicas se vão transformando no âmbito da corte portuguesa, para chegar, com Rui de Pina, à versão que predominará no século XVI e nos seguintes, até Herculano (p. 66) usar a expressão “patriótico crime”. O que importa observar, portanto, é que os ajustes, em primeiro lugar historiográficos e depois artísticos, atenuam as responsabilidades de Afonso IV e as transferem para

Diogo Lopes Pacheco e Pêro Coelho até ao ponto de os transformar em feras sedentas de sangue⁶. Considerando o aspecto funcional destes ajustes, que envolvem tanto o texto historiográfico como o literário, parece-nos problemático falar em secundariedade do assunto nacional⁷. Todavia, uma outra observação na citação de Costa Marques que se refere à cor local merece um pouco de atenção.

A *Castro* e a questão do género literário

Cor local é uma expressão que vale a pena considerar tanto na sua faceta denotativa, indicando uma série de procedimentos, antes de mais nada descritivos e típicos da literatura romântica (Saraiva e Lopes: p. 682) tendo em vista a reconstituição de um mundo diferente do do leitor, quanto na faceta conotativa, indicando frequentemente – como em Costa Marques mas também em Eça de Queirós (p. 1214) ou Saramago (p. 22) – algo de negativo e efêmero porque associado a uma concepção didáctica da literatura. Parece, pois, ser opinião corrente que, sem cor local, não se dá nem romance nem drama histórico. Além disso, no que diz respeito, por exemplo, a Almeida Garrett, as obras mais acabadas parecem ser aquelas em que a cor local não aparece⁸:

«Noutro plano muito superior se recorta o *Frei Luís de Sousa* [...] o espectador não tem o sentimento de que se trata de teatro histórico, como com o *Alfageme* ou *Um Auto de Gil Vicente*. Dir-se-ia que se regressa à tragédia intemporal do teatro clássico, indiferente à cor local» (Saraiva e Lopes: p. 720).

Perguntamo-nos se, ao tratar do histórico na ficção, não valerá a pena inverter esta abordagem, pondo em segundo plano os procedimentos que visam a criação da cor local, para destacar outros signos que nos parecem mais pertinentes no exame da emergência do histórico na literatura. A razão fundamental é que, se assim não fizermos, muita da literatura de aquém e além-romantismo deveria ser excluída deste âmbito de estudo quando, pelo contrário, a presença de traços semânticos e pragmáticos que se podem considerar muito mais pertinentes a este respeito poderia permitir um estudo diacrónico das representações do histórico na literatura sob a égide daquilo que alguns teóricos começam a considerar um macrogénero⁹, conceito este que talvez retenha certa utilidade, especialmente se se considerar a evolução literária num período muito amplo e a fluidez do campo literário.

Chegados a este ponto, porém, é tempo de pagar uma dívida à estudiosa que, na nossa opinião, mais contribuiu para a evolução das investigações neste âmbito. Há dois anos, sob o impulso do importante trabalho teórico de Celia Fernández Prieto,

⁶ A falta de Álvaro Gonçalves, que pagou um preço muito alto por ter sido identificado como um dos responsáveis da morte de Inês de Castro, deve-se, segundo Soares (p. 46), à «regra dos três actores e não mais, em cena». É curioso, porém, que haja coincidência, quanto ao número de matadores, entre a *Castro* e *Trovas à morte de Inês de Castro*. Em Garcia de Resende, no entanto, trata-se de dois cavaleiros anónimos (*Trovas*, vv. 211-217).

⁷ E, dadas as coincidências, ainda menos defender que «a matéria dramática plasmada pelo autor quincentista ou foi de invenção própria ou colhida na lenda, e não nas informações mais ou menos exactas da História» (Marques: 1974, p. 29).

⁸ Noutras passagens do manual, traça-se um paralelismo entre *O Arco de Sant'Ana* e o *Alfageme*, por um lado, e *Viagens na Minha Terra* e *Frei Luís de Sousa* por outro (Saraiva e Lopes: pp. 717-719 e 726-727), indicando estas duas últimas obras como as mais acabadas.

⁹ Veja-se, por exemplo, Genette (que, no entanto, usa o termo “supergénero”), Molino e Fernández Prieto. Usando outra terminologia, outros teóricos, como Guillén e Wesseling, reiteram o mesmo conceito (Cavaliere: pp. 43-44, nota de rodapé).

aplicámos a sua teoria do romance histórico a textos romanescos e tentámos estendê-la e adaptá-la a textos do século XVI, defendendo que, aquilo que definimos como ficção histórica quinhentista, partilha dois dos três traços que caracterizam a poética do romance histórico (Fernández Prieto: pp. 177-178). Estes dois traços seriam (1) o pacto de leitura que consiste na distância aberta entre o passado da acção e o presente dos leitores implícitos e (2) a coexistência no mundo ficcional de personagens e acontecimentos que procedem da historiografia, isto é, de materiais codificados noutros discursos culturais que se consideram como históricos. Destacámos também como estas hipóteses remetiam para uma condição mais geral, isto é, a existência de um discurso histórico que fosse considerado pela comunidade cultural como discurso sobre a verdade¹⁰ e, naturalmente, a vigência de uma prática textual que o não fosse (Cavaliere: pp. 217-218). Se também considerarmos o desenvolvimento da história cultural dos séculos XV e XVI (Cavaliere: pp. 47-58, 218-219 e 236-239), não será descabido falar em ficção histórica quinhentista. Além disso, ao abordar a questão do género literário conforme as teorias largamente aceites (Fowler: 1982, pp. 265 e 271) não parece haver contradição em continuar a definir certas obras como epopeia ou tragédia, e ao mesmo tempo, sob determinadas condições, como ficções históricas, pois, como defende Jauss (p. 83) a mesma obra pode ser susceptível de diferentes classificações do ponto de vista genérico.

No entanto, para concluir esboçando rapidamente o que caracterizaria a ficção histórica quinhentista em relação ao romance histórico, temos que mencionar o traço semântico deste último género que parece ser estranho à ficção histórica quinhentista (ou pré-oitocentista). Este traço é definido como:

«... la localización de la diégesis [...] en un pasado histórico concreto datado, y reconocible por los lectores merced a la representación de los espacios, del ambiente cultural y del estilo de vida característico de la época» (Fernández Prieto: p. 177).

Neste caso confirma-se a tese de Lozano (p. 35) que considera o Renascimento uma fase de passagem entre a Idade Média e a Moderna no que se refere à concepção e prática da historiografia, visto que, se a datação é um elemento integrante (ou integrável), a representação concreta não o é de forma nenhuma. Naquela época, com efeito, o estudo dos elementos que permitiriam a reconstituição histórica era da responsabilidade de quem não se considerava um historiador mas um antiquário (Lozano: p. 43).

No que se refere à *Castro*, à semelhança do que acontece n' *Os Lusíadas*, não há nada que se pareça com a tentativa de dar cor local, até porque, através do distanciamento temporal, não se queria – e nem se podia – representar algo que nós definiríamos como distância cultural. Emblemático é o caso de *Os Lusíadas*, em que as passagens descritivas mais pormenorizadas quanto aos costumes visam a caracterização do Outro, dado que não era necessário descrever umas personagens e um ambiente que, mesmo situados a três ou quatro séculos de distância, se percebiam e se sentiam como idênticos. Também na *Castro* as personagens pensam e agem como contemporâneas do escritor, ou melhor, não se tem a sensação de distância temporal através da representação de um meio cultural diferente; pelo contrário, o autor transmite ideias contemporâneas sobre o conflito entre razão de Estado e razões do coração. Conquanto tal se manifeste esporadicamente, A. Ferreira, na *Castro*, assim como Camões, revela uma concepção de História como enumeração de grandes façanhas de grandes homens (Cavaliere: p. 238),

¹⁰ A este propósito, considere-se a inversão da hierarquia aristotélica entre verosímil e verdadeiro ocorrida no século XVI (Fernández Prieto, p. 61).

o que é indicado, por exemplo, pelo elenco relativo à descendência de D. Pedro feito por Dona Inês (*Castro*, acto I, vv. 36-50, p. 78), em que também se reflecte a concepção da história como genealogia. Finalmente, a centralidade das personagens históricas e a fidelidade ao relato histórico orientam o pacto de leitura da *Castro*, ainda mais do que o de *Os Lusíadas*, para o verídico e o factual (Fernández Prieto: p. 201), outra característica da ficção histórica anterior à eclosão do romance histórico e que não lhe foi alheia na primeira fase de gestação e em muitas das suas manifestações recentes (Marinho: 1992, p. 102; Cavaliere: pp. 186-189).

Se Lukács (pp. 33-34 e 45), na década de 30, empregou toda a sua energia e erudição para demonstrar a diferença abismal que existia entre o drama histórico dos séculos XVI-XVIII e o romance histórico, mesmo considerando estas dissemelhanças julgamos que os esforços actuais deveriam dirigir-se no sentido oposto.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES

1994, *Poética*, trad., pref., introd., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

BOTTA, Patrizia

1999, «Dos romances antiguos inesianos de Gabriel Lobo Lasso de la Veja», in BOTTA, *Inês de Castro: Studi. Estudios. Estudios*, Ravenna, Longo, pp. 115-131.

BRIOSCHI, F. e DI GIROLAMO, C.

1984, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato.

BURKE, Peter

1969, *The Renaissance and the Sense of the Past*, London, Edward Arnold.

CASTRO, Aníbal Pinto de

1999, «Inês de Castro. Da crónica à lenda e da lenda ao mito», in BOTTA, pp. 45-53.

CAVALIERE, Mauro

2002, *As Coordenadas da Viagem no Tempo*, Estocolmo, Stockholms Universitet.

ECO, Umberto

1995 (1.ª ed., 1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia

1998, *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsá.

FERREIRA, António

1961, *Poemas Lusitanos*, notícia histórica e literária, selecção e anotações de F. Costa Marques, Coimbra, Atlântida.

FERREIRA, António

1974, *Castro*, introdução, notas e glossário de F. Costa Marques, Coimbra, Atlântida.

FOWLER, Alastair

1982, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press.

GENETTE, Gérard

1989 (1.ª ed., 1982), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus (trad. de Celia Fernández Prieto).

HERCULANO, Alexandre

s/d (1.ª ed., 1841-42), «Arras por Foro de Espanha», in *Lendas e Narrativas*, tomo 1, Lisboa, Bertrand, pp. 51-214.

JAUSS, Hans-Robert

1970, «Littérature médiévale et théorie des genres», in *Poétique*, 1, pp. 79-101.

LOZANO, Jorge

1987, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza.

LUKÁCS, György

1962 (1ª ed., 1936-37), *The Historical Novel*, London, Merlin Press (trad. de Hannah and Stanley Mitchell).

- MARQUES, F. Costa
1961, *Introdução a "Poemas Lusitanos"*, in FERREIRA, pp. 7-40.
- MARQUES, F. Costa
1974, *Introdução a "Castro"*, in FERREIRA, pp. 5-72.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de
1958 (1.^a ed., 1900), *A Ilustre Casa de Ramires*, in *Obras de Eça de Queirós*, vol. I, Porto, Lello & Irmão.
- REIS, Carlos
1992a, «Fait historique et référence fictionnelle: Le roman historique», in *Dedalus*, 2, pp. 141-147.
- REIS, Carlos
1992b (1.^a ed., 1975), *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Almedina.
- REIS, Carlos
1999 (1.^a ed., 1995), *O Conhecimento da Literatura. Introdução ao Estudos Literários*, Coimbra, Almedina.
- ROIG, Adrien
1983, *O Teatro Clássico em Portugal no Século XVI*, Lisboa, ICALP.
- SARAIVA, A. J. e LOPES, Ó.
s/d¹⁶, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.
- SARAMAGO, José
1997 (1.^a ed., 1989), *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho.
- SEGRE, Cesare:
1985, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
- SOARES, Nair de Nazaré Castro
1996, *Introdução à Leitura da "Castro" de António Ferreira*, Coimbra, Almedina.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de
1984, *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, ICLP.
- TEYSSIER, Paul
1974, «Le mythe d'Inês de Castro – la reine morte», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, III, Paris, F. Calouste Gulbenkian.
- URIARTE REBAUDI, Lía N.
1999, «Inês de Castro, mártir y mito», in BOTTA, pp. 27-33.
- VASCONCELOS, António de
1928, *Inês de Castro: Estudos para uma série de lições no curso de História de Portugal*, Universidade de Coimbra-Faculdade de Letras, Instituto de Estudos Históricos.