

# INÊS DE CASTRO — OUTRA ERA A VEZ

## II PARTE \*

### 2. Razão de estado ou complexo de Édipo?

*Adivinhas de Pedro e Inês*, de Agustina Bessa Luís, não é mais uma história sobre o consagrado par, mas a tentativa de desvendar as *adivinhas*, isto é, as motivações, as razões, os verdadeiros sentimentos dos personagens envolvidos na história.

Abandonando a sequência cronológica rígida, Agustina consegue, através de uma narrativa que, frequentemente, é repetitiva, mas que sempre acrescenta um elemento novo, dar a dimensão pretendida à memória e ao saber — falar de Pedro e Inês é descobrir Pedro e Inês, ler nas entrelinhas, lançar hipóteses, escrever com base em suposições ou em ficções — Inês e Pedro tornam-se personagens de romance, deixam de obedecer ao que sobre eles se escreveu, para se transformarem em criaturas de Agustina, tão suas quanto as desprovidas de uma referencialidade objectiva.

«A História é uma ficção controlada. A verdade é coisa muito diferente e jaz encoberta debaixo dos véus da razão prática e da férrea mão da angústia humana. Investigar a História ou os céus obscuros não se compadece com susceptibilidades. Que temos nós a perder? A personalidade não existe, mas sim efeitos que a desenham como os efeitos da luz sobre os corpos. Por isso não causamos danos no carácter dos povos quando aventuramos paixões e factos que, no fundo, são a projecção do mais humilde dos cabaneiros e zagalos»<sup>127</sup>.

Considerando-se capaz de dominar a linguagem, como os primitivos dominaram o fogo, Agustina tem consciência da sua importância na construção de um universo narrativo que se nos apresenta mais interpretativo do que expositivo. É este domínio da linguagem que ela atribui a João das Regras, justificando assim a sua vitória nas cortes de 1385: «A linguagem adquiriu a carga simbólica que

---

\* A I Parte foi publicada no vol. VII — 1990, pp. 103-135.

<sup>127</sup> Luís, Agustina Bessa — *Adivinhas de Pedro e Inês*, Lisboa, Guimarães, Ed., 1983, p. 224.

tinha o fogo, (...) A importância que teve a palavra e os caracteres da linguagem na confirmação da nacionalidade atingiu a sua expressão mais viva na pessoa do Dr. João das Regras. Aí Inês foi definitivamente desenraizada do solo português, e a sua descendência não teve mais recuperação possível»<sup>128</sup>.

A palavra, construtora da verdade desejada, é também máscara. Agustina é bem consciente deste seu trabalho de esclarecimento-encobrimento, da sua tarefa de desvendar o íntimo das personagens, as suas *adivinhas*:

«As adivinhas de Pedro e Inês ficam entregues à imaginação do público, dos leitores, sobretudo aqueles que se preocupam com a descrição de uma identidade nacional e sabem que ela nos é imposta do exterior, primeiro que tudo»<sup>129</sup>.

Estamos, pois, perante uma narradora interveniente, que desde a primeira página assume uma 1.<sup>a</sup> pessoa, de características muito próprias.

O início do romance («Fui há muitos anos à Quinta das Lágrimas, onde se diz que Inês foi morta»<sup>130</sup>) situa a narradora homodiegética na actualidade, apesar de, usando da liberdade que a narração lhe confere, ela poder interferir na diegese sempre que isso lhe pareça conveniente.

A introdução das personagens históricas faz-se através da memória e da reminiscência, «Pensei em Inês, com um certo encanto que depressa se esgotou e perdeu. Muitos anos depois, repentinamente, ocorreu-me tudo aquilo, e Inês corporizou-se na desconhecida de vestido verde tão extraordinário e que só numa dança tinha cabimento»<sup>131</sup>.

A partir deste momento as personagens históricas, convocadas através de figuras da actualidade, ganham vida e passam a agir de acordo com determinações inconscientes e escondidas. São essas determinações que a narradora vai tentar explicar, não hesitando em interferir na narrativa, de diversas formas, que vão desde a simples afirmação de parcialidade («escrevo de Pedro o que de Pedro creio»<sup>132</sup>), até ao apelo à imaginação do narratário («Imaginemos que Inês estava ainda encostada aos joelhos da ama que lhe penteava

<sup>128</sup> *Idem*, pp. 195-196.

<sup>129</sup> *Idem*, p. 230.

<sup>130</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>131</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>132</sup> *Idem*, p. 81.

os cabelos loiros, cabelos como os de Isolda, que os pássaros levavam no bico como denúncia da beleza ignorada»<sup>133</sup>) e à intromissão directa da narradora na diegese, ao ponto de entrar em diálogo com os personagens, afim de esclarecer um ou outro ponto mais obscuro.

A primeira tentativa de diálogo é com D. Branca, primeira esposa de D. Pedro, por ele repudiada. No curto diálogo que se estabelece, D. Branca mostra-se distante e altiva, não havendo propriamente troca de impressões. O silêncio, que a narradora lhe impõe, é talvez o índice da sua efectiva ausência na vida de D. Pedro:

«Creio vê-la andar por ali, mais alegre do que roída de pena. (...) Aproximo-me para me certificar, e D. Branca mostra-se altiva comigo.

— É uma irmã sineira? — pergunta, como se se dirigisse a outra pessoa que ela pudesse ver através de mim (...).

— Não. Estou de passagem — digo (...).

(...) D. Branca deixa-me ficar; parece esquecida de me ter dirigido a palavra. Os desastres do coração tornam mais completa a torre que se levantou em volta da herança hierárquica. Em vão eu podia falar-lhe. Não me respoedira»<sup>134</sup>.

O segundo «diálogo», embora pouco concludente, é mais revelador das preocupações da narradora. Tentando defender a teoria de que Pedro teria sido bígamo (voltaremos a este assunto), a narradora constrói um diálogo com o monge branco que, segundo a lenda, terá assistido à momentânea ressurreição de Pedro, que antecedeu a morte definitiva. A crença de que D. Pedro teria, por momentos, voltado à vida, leva, insensivelmente, à necessidade de saber a razão. Segundo Agustina, Pedro ter-se-ia levantado para confessar o pecado de bigamia, com receio de não ser perdoado por Deus.

«— Levantou-se do túmulo para lhe falar, meu padre? Confessou-se uma vez mais depois de ter morrido?

— Isso é certo.

(...)

— É verdade que o rei Fernando nasceu da bigamia, que lhe seja perdoado?

— Nem pelo trono do rei da Frísia eu contava uma coisa assim — disse o frade.

---

<sup>133</sup> *Idem*, p. 172.

<sup>134</sup> *Idem*, pp. 66-67.

— Que vem fazer aqui o tesouro do rei da Frísia? Não me distraia com isso, e fale do Infante. Alguém tem que saber a verdade.

— A verdade é como a fortuna — não tem cabelos (...).

— Que lhe disse? Casou com Inês na data em que Constança estava presa em Toro? Diga, meu padre. Eu preciso dessa informação. Ele teve um olhar enviesado e não me deu atenção»<sup>135</sup>.

A terceira e última intromissão da narradora, cifra-se por um curioso diálogo com o Dr. João das Regras («Aproveitando a passagem do Dr. João das Regras no solar da sua sogra, em Valdigem, que fica para os meus lados, fui vê-lo um dia»<sup>136</sup>). Neste diálogo, Agustina coloca na boca de João das Regras a certeza do casamento de Inês com Pedro, o que leva, evidentemente, à bigamia deste último. Segundo a narradora, João das Regras teria omitido o casamento por razões de Estado. A tese da bigamia fica assim estabelecida e condiciona toda a caracterização de Pedro, Inês, Afonso e Constança:

«— Quando casou ela?

— Muito cedo, teria quinze anos ou por aí. É um assunto muito delicado. Mas quanto a D. Pedro ter casado, eu nunca tive dúvidas; tive só escrúpulos em o afirmar, mas não dúvidas.

(...)

— (...) Não se tratava só de prosápia de herdeiros, era história sabida. E contudo o doutor provou o contrário.

— Eu ão provei nada. Limitei-me a calar as bocas, que a política não se faz com murmúrios»<sup>137</sup>.

Antes de passarmos à análise dos personagens, baseada nas hipóteses formuladas pela narradora, gostaríamos ainda de abordar o problema da descrição da sociedade, uma vez que ela também condiciona as características das personagens em jogo.

Em vários pontos do romance há uma chamada de atenção para a importância da mulher e para o efeito que esse fenómeno provoca: «A influência das mulheres na sociedade produzia um estado de concentração, uma espécie de rotura com a polipolarização da energia (...). Em todas as épocas demasiado apoderadas pela materialização feminina, estabelece-se uma estrutura de castração»<sup>138</sup>.

---

<sup>135</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>136</sup> *Idem*, p. 119.

<sup>137</sup> *Idem*, p. 120.

<sup>138</sup> *Idem*, pp. 19-20.

Esta permanência feminina é, porém, ainda uma permanência codificada que não deve transgredir as normas vigentes, sob pena de fazer perigar toda a estrutura da sociedade. Segundo a narradora de *Adivinhas de Pedro e Inês*, o infante português não obedeceu ao direito tacitamente estabelecido, tendo modificado, embora de um modo inconsciente, as regras sociais impostas: «Ao desprender-se dos laços familiares, dos deveres do clã real, Pedro assume o risco da liberdade. Não é só a uma mulher que ele aspira. A história do Ocidente está contida nesse amor que descreve o processo de individualização de uma pessoa. A instituição feudal, conforme o sangue, vai estremececer por efeito da auto-consciência de um homem»<sup>139</sup>.

Esta atitude transgressora de Pedro, situa-se, antes de mais, como a reacção à imagem paterna, desvendando um complexo edipiano que teria ficado por resolver: «A figura do pai, herói do Salado, ocupa todo o horizonte social; Pedro toma o partido dos rufiões e gente miúda, é visto no meio da população a dançar de maneira bastante indecorosa»<sup>140</sup>.

A reacção à figura paterna significa, para além do problema edipiano, a diferença entre duas gerações e duas concepções de sociedade: «Em D. Pedro, face aos constantes desentendimentos com o pai, nós vemos as duas épocas que se defrontam: de um lado, o barão sanguíneo radicado ainda na consciência aristocrática do século XI, produto da sociedade chamada feudal. A força, a bravura e a lealdade são as armas heráldicas de Afonso IV e dos seus áulicos. Mas do outro lado está Pedro, moldado na gesta do Parsifal, contagiado pela regra da cortesia codificada numa liturgia mundana»<sup>141</sup>.

A oposição entre Pedro e Afonso constitui um dos cerne deste romance. Afonso é apresentado como repressor que se vinga de ter sido reprimido, isto é, humilhado no seu ódio de filho que vê o pai desprezar a mãe: «Em 1340, ao publicar leis contra o adultério, está a aplicar a energia do reprimido (cólera e desgosto contra o pai e os bastardos, assim como terna satisfação dada à mãe, virtuosa e exemplar) e a convertê-la num acto de defesa. Ao promulgar leis severas que punem a imagem do prazer na libertinagem paterna está, ao mesmo tempo, a produzir no filho, Pedro, a carreira da angústia»<sup>142</sup>.

---

<sup>139</sup> *Idem*, p. 73.

<sup>140</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>141</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>142</sup> *Idem*, p. 16.

É conhecendo estas razões últimas da actuação de Afonso IV que a narradora aventa a hipótese que ver modificar radicalmente as motivações para o assassinio de Inês. As tão famosas razões de Estado são, em Agustina, substituídas por o perverso complexo de Édipo, muito mais forte porque muito mais inconsciente: «O conhecimento das próprias forças refere-se a uma situação interior que o rei ignorava. Ignorava que toda a face oculta da perseguição a Inês não era a táctica política, mas ainda o ódio mal extinto contra Afonso Sanches <sup>143</sup>, em casa de quem ela [Inês] possivelmente se criara» <sup>144</sup>.

Se Afonso representa o ódio mal contido, Pedro é, como já dissemos, o transgressor de um código que ele não chegou a compreender. O seu maior erro foi, segundo a narradora, ter subvertido as próprias regras do amor: «Independente do casamento legal, superando a brutalidade dos costumes feudais, em que a mulher aparece como o pretexto para anexar terras e aumentar a riqueza e o poder (e Constança é um exemplo dessa anarquia de condições chocantes), o amor de Pedro é um contrato com a irrealidade» <sup>145</sup>. Toda a sua actuação vai ser analisada deste ponto de vista, que condiciona a própria caracterização da personagem.

Em determinado momento do romance, a perversa narradora lança a dúvida sobre os verdadeiros sentimentos de Pedro, ou antes, vai sugerindo ao narratário que Pedro carregaria uma enorme culpabilidade — a bigamia.

Logo no início do romance, a narradora pergunta-se: «Estaria de facto Pedro inocente da morte de Inês?» <sup>146</sup>, para páginas depois afirmar: «Ele sabia que Pedro desejara, como se deseja o pecado, a morte de Inês» <sup>147</sup>.

Esta pergunta a esta afirmação são como que a conclusão da tese que Agustina quer defender. Segundo ela, Pedro teria conhecido Inês antes de Constança, hipótese que modifica completamente o saber normalmente aceite. O problema agrava-se, porém, quando, para além do conhecimento, a narradora afirma que eles casaram antes de Pedro desposar Constança.

---

<sup>143</sup> Bastardo de D. Dinis.

<sup>144</sup> *Adivinhas de Pedro e Inês*, p. 29.

<sup>145</sup> *Idem*, p. 158.

<sup>146</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>147</sup> *Idem*, 126.

Tal casamento, a ter-se verificado, torna Pedro bigamo, teoria que a narradora defende: «Essa dispensa do Papa, que lhe permitia ultrapassar o impedimento de parentesco no caso de matrimónio, usou-a D. Pedro para se unir a Inês; porém, quando pretende o acordo do Papa Inocêncio para a legitimação dos filhos, encontra um obstáculo insuperável: ‘pero somos demovido, por algumas lídimas razões fundadas num direito que em toda a guisa devemos guardar’. O Papa conhece bem essas razões, que não são outras senão o acto de bigamia que tem de ser abafado»<sup>148</sup>.

A defesa da tese da bigamia é tão subtilmente apresentada por Agustina que essa noção nos vai sendo inculcada através, não só de alusões directas, mas também pelo processo da *estrutura em abismo*.

No cap. II, a narradora, referindo-se a Pedro de Castela (sobrinho do português) diz abertamente que este foi duplamente bigamo e perjuro: «O amor grande que Pedro de Castela teve por Maria Padilla ficou registado na declaração solene que ele fez nas cortes de Sevilha, 1362. Disse, com muitos testemunhos de fidalgos e abades, que se casara com a dita dama, nessa mesma cidade; o que, por receio de uma rebelião da nobreza, não confessara então (...). A declaração de Pedro de Castela faz dele bigamo<sup>149</sup> e até perjuro escandaloso ao efectuar as terceiras núpcias com Joana de Castro»<sup>150</sup>.

Não é difícil ver uma quase repetição dos feitos do Infante português. Como diz Lucien Dällenbach, estamos perante um caso específico de intertextualidade, a *autotextualidade*<sup>151</sup> referencial que se torna uma reduplicação especular da narrativa principal. A figura de

<sup>148</sup> *Idem*, pp. 110-111.

<sup>149</sup> Pedro de Castela era casado com Branca de Bourbon.

<sup>150</sup> *Idem*, pp. 52-53. Joana de Castro, filha legítima de Pedro de Castro, meia-irmã de Inês.

<sup>151</sup> Cf. «une *intertextualité interne* comprise comme rapport d'un texte à lui-même (...). Afin de mettre l'accent sur son originalité propre et de ne pas heurter par un nouveau prédicat des habitudes lexicales bien ancrées, nous proposons, dans le sillage de Gérard Genette, de nommer cette intertextualité autarcique *autotextualité* (...). Dès lors que l'on définit l'*autotexte* comme une réduplication interne qui dédouble le récit *tout ou partie sous sa dimension littérale* (celle du *texte*, entendu scrictement) ou *référentielle* (celle de la *fiction*) (...). Conformément à la leçon de Gide (...) nous entendrons par ce vocable [mise en abîme] le redoublement spéculaire, 'à l'échelle des personnages', du 'sujet même' d'un récit», DÄLLENBACH, Lucien — *Intertexte et Autotexte*, «Poétique», n.º 27, 1978, pp. 282-283.

Pedro de Castela mais não é do que um pretexto para ajudar à caracterização de Pedro, apesar da própria narradora, para adensar a ambiguidade da relação e esconder os seus próprios processos narrativos, tentar a todo o custo distingui-los, quando o leitor sente que um quase só existe para servir o outro: «Quanto à pretensa paridade entre os dois Pedros, de Portugal e Castela, não parece haver razões para a perfilhar. Pedro de Castela foi um homem decerto sem vínculo hereditário<sup>152</sup>, o que desenvolveu nele uma culpabilidade devastadora, como a de Ivan o Terrível; enquanto o rei português era um justinianista, integrado no tipo de função superior que predomina no ocidental e que condiciona a sua atitude racionalista»<sup>153</sup>.

É evidente que estas diferentes qualidades íntimas, não impedem que a apropriação que a narradora faz de certos actos do castelhano, dando-lhe um grande relevo na economia da obra, não funcione como uma perfeita estrutura em abismo que permite, em última análise, justificar a leitura que Agustina faz do mito inesiano.

Antes de finalizarmos o estudo das características de Pedro, devemos fazer alusão à sua vingança dos assassinos. A narradora justifica os actos do Rei, tentando minimizar a crueldade, apoiando-se nos costumes do tempo: «Apesar de inclinado, pela força dos sentimentos, à vindicta privada, a verdade é que D. Pedro se mostra preocupado por cumprir com o direito criminal. Os seus detractores devem ter exagerado fortemente a cena da vingança, juntando-lhe pormenores torpes e intencionais. Conhecendo-se o teor das penas da época (...) compreende-se que D. Pedro agiu normalmente e não como um demente»<sup>154</sup>.

A Inês é desde logo tirada a inocência da amante. Desde as primeiras vezes em que é referida, se alude ao facto de ela ser protegida por D. João Afonso de Albuquerque: «Inês é o seu correio, o seu sinete, a sua luva; ela obedece-lhe como a sombra no corpo que a projecta<sup>155</sup>; «Uma mulher educada para a obediência política devia ser Inês nas veigas de Albuquerque»<sup>156</sup>.

---

<sup>152</sup> Corria a lenda de que ele seria filho de um médico judeu e não de Afonso XI.

<sup>153</sup> *Adivinhas de Pedro e Inês*, pp. 198-199.

<sup>154</sup> *Idem*, 154.

<sup>155</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>156</sup> *Idem*, p. 83.

A própria alusão ao termo ‘colo de garça’, por que ela é, frequentemente, designada, merece a Agustina o seguinte comentário: «Ao chamarem a Inês ‘colo de garça’, não se sabe se isso foi apenas galanteio, ou se tinha também o sentido injurioso introduzido na língua francesa em 1175. A garça é a única ave que acasala fora do tempo da procriação; daí, o seu nome ser aplicado à prostituta»<sup>157</sup>.

Com tais qualidades, é natural que a narradora atribua a Inês interesses políticos e que afirme: «Possivelmente ela nunca amou D. Pedro, e a sua vontade de poder era uma forma de suspirar»<sup>158</sup>.

Daí que «Matar Inês foi uma questão de orgulho cavalheiresco»<sup>159</sup>, embora, inconscientemente, motivado por um profundo recalçamento edipiano, como vimos.

«Inês não foi chorada porque era uma ‘estrangeira’»<sup>160</sup>, o seu elogio fúnebre, porém, revestiu-se de certa pompa e o tema da homilia é mais um dado para a defesa de tese do casamento secreto. Como é sabido, o discurso tratou o tema de Sara e Abraão que, ao chegar ao Egipto, esconderam o seu matrimónio, afim de que Sara pudesse cair nas boas graças do faraó e, ambos, vivessem em paz. O tópico do casamento encoberto parece repetir o caso de Pedro e Inês e, tal como na afirmação da bigamia de Pedro de Castela, descobrir, de um modo velado mas seguro, a verdade tão bem escondida.

A descrição da rosácea, esculpida no túmulo de Pedro, coincide com a maioria das descrições<sup>161</sup>. A leitura de Agustina tem, porém, uma interpretação diferente da maior parte dos autores que se debruçaram sobre este tema. Ela insiste na ambiguidade e no tópico da transgressão que se lhe afigura peça fundamental para a compreensão da relação entre os dois: «a leitura das suas pétalas interiores e exteriores, consagradas respectivamente aos amores idílicos e aos amores punidos. Uns representam a pequena história, recatada e provinciana, decorrida nas terras da Lourinhã e na quinta do Canidelo.

<sup>157</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>158</sup> *Idem*, p. 236.

<sup>159</sup> *Idem*, p. 163.

<sup>160</sup> *Idem*, p. 232.

<sup>161</sup> Exceptua-se, como vimos, a leitura de Jorge de Sena, que considera que as figurinhas esculpidas não são mais do que vários momentos da vida medieval, sem relação directa com a história de Pedro e Inês. Cf., nota 62.

Outros são já formas de conduta em plena colisão, e que se derramam na loucura e no crime»<sup>162</sup>.

Para completar o triângulo amoroso só falta a comparência da figura de Constança, cuja manha se pode notar no convite feito a Inês para ser madrinha do primeiro filho, morto pouco depois do baptismo. O compadrio entre Pedro e Inês proibiria qualquer tipo de relação íntima, colocando-os sob o estigma do incesto. A morte do infante viria a libertar Inês do compadrio. No dizer de Agustina, Constança «Não era uma princesa mansa e resignada»<sup>163</sup>. Todavia, o seu papel no romance é bastante apagado, representando uma espécie de sombra, sempre presente, mas raramente actuante. Constança prefigura o impedimento aos amores de Pedro e Inês, mas é também o pretexto para que eles floresçam, proibidos e desejados.

Para terminar este breve excursão sobre o romance de Agustina Bessa Luís, resta-nos aludir à referência a outras obras sobre Inês de Castro (ou afins), referência que se destina sempre a justificar o ponto de vista da narradora do romance, focalizadora subjectiva e (porque não?), omnisciente.

As Trovas de Garcia de Resende<sup>164</sup> são convocadas para corroborar a teoria de que Pedro conheceu Inês menina, antes de Constança, o mesmo acontecendo com *A Castro* de António Ferreira<sup>165</sup>. Nesta última, há ainda a acentuação no facto de Inês ter pretensões políticas, tal como Agustina defende: «Toda *A Castro* assenta no conhecimento popular das ambições de Inês, decerto muito exageradas pelo retrato político que convinha fixar no preconceito da época. A verdade é que António Ferreira recolheu da tradição coimbrã uma Castro de certa maneira cativa da paixão do infante, mais do que apaixonada»<sup>166</sup>.

Ao falar de Henry de Montherlant<sup>167</sup>, a narradora insiste na gravidez de Inês, na altura da morte, e na figura de D. Afonso IV.

O último caso é o da ligação da *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, com a história da amante de D. Pedro<sup>168</sup>, ligação que, mais

---

<sup>162</sup> *Adivinhas de Pedro e Inês*, p. 31.

<sup>163</sup> *Idem*, p. 179.

<sup>164</sup> Cf. *idem*, pp. 135-136 e 235-237.

<sup>165</sup> Cf. *idem*, pp. 133-135 e 144-145.

<sup>166</sup> *Idem*, p. 144.

<sup>167</sup> Cf. *idem*, p. 237.

<sup>168</sup> Cf. *idem*, pp. 140-143.

uma vez, atribui a Inês de Castro (Inês Peres) características pouco elogiosas.

Tentando desvendar os segredos do amor de Pedro e Inês, procurando arrancar as máscaras sucessivas de que as suas figuras se foram vestindo, Agustina constrói um romance à medida da sua escrita, isto é, imprime aos personagens históricos a sua própria visão do mundo e da sociedade. Se Pedro é herói, «modelo de uma etnia e o garante de uma cultura específica»<sup>169</sup>, Inês é o mistério permanente, difícil de compreender, porque as suas motivações estão constantemente dissimuladas e são, sempre, profundamente ambíguas. Consciente desta realidade, ou antes, consciente do personagem que criou, Agustina termina o seu romance, afirmando: «Mas julgar mulheres é vão emprego, pois delas tudo são memórias e não culpas»<sup>170</sup>. Esta constatação desculpabiliza Inês, transformando-a num agente provocador, mas cuja provocação não é totalmente consciente, uma vez que ela se torna objecto da sua própria ambiguidade estrutural. Adivinhas de Pedro e Inês, adivinhas de solução desconhecida, adivinhas sem solução.

### 3. Os silêncios de Pedro: Fátima e Inês

Se o romance de Agustina é uma visão crítica e mordaz da sociedade do século XIV, *Memória de Inês de Castro*, de António Cândido Franco, é a leitura dos símbolos e sinais que rodearam os personagens que transcendem a simples existência factual para se transformarem em quase demiurgos.

A construção do romance é duplamente ternária: três partes, cada parte com três capítulos. O número três tem várias potencialidades mágicas e simbólicas, desde o lugar privilegiado que a cabala lhe confere, até às leituras herméticas e psicanalíticas.

O narrador está, frequentemente ausente da narração (exceptua-se um ou outro caso em que ele assume a 1.ª pessoa, «Estremoz é uma cidade enigmática que evocou sempre aos meus olhos a ideia de estrema»<sup>171</sup>), é omnisciente e narra, geralmente, seguindo um

<sup>169</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>170</sup> *Idem*, p. 239.

<sup>171</sup> FRANCO, António Cândido — *Memória de Inês de Castro*, Lisboa, Publ. Europa-América, 1990, p. 244.

fio cronológico, ao mesmo tempo que interliga factos da vida de Portugal e de Castela. O romance começa com a morte de D. Dinis e termina com a morte de Pedro e a subida ao trono de D. Fernando. A narração paralela das Histórias portuguesa e castelhana tem uma função semelhante à do romance de Agustina. Em António Cândido Franco, porém, não se pode falar, de um modo tão restrito, em estrutura em abismo, uma vez que o tempo diegético, correspondendo de uma forma mais simples ao tempo do discurso, encobre um pouco a comparação necessária para fazer ressaltar a ordem cronológica dos acontecimentos.

Apesar da sucessividade cronológica, porém, o narrador não se preocupa com a verdade histórica, dando, ostensivamente, um importante papel à imaginação: «O místico aproxima-se do poeta, porque ambos vivem não daquilo que os rodeia, mas daquilo que imaginam»<sup>172</sup>.

A partir desta afirmação, as personagens terão de passar a funcionar como típicos personagens de romance, esquecendo a sua inserção na História de Portugal.

O pendor místico presente em todo o romance, reflecte-se também na importância que é conferida à natureza e às suas mutações cíclicas. Quase sempre, a introdução ou apresentação de um personagem é precedida pela descrição da natureza, dando-se especial realce às mudanças das estações e às características telúricas ou marítimas do lugar. Constança, por exemplo, não se sente bem em Lisboa, devido à demasiada proximidade do mar. A sua terra natal, Castela, confere-lhe uma predisposição para os climas secos. Inês, pelo contrário, como é de origem galega, agrada-lhe a proximidade do mar.

Os personagens, em geral, são descritos minuciosamente. O narrador, focalizador externo, conhece todos os seus sentimentos íntimos, tal como o clássico narrador em 3.<sup>a</sup> pessoa. Antes de analisarmos os símbolos, sonhos, sinais, visões que percorrem o romance, vamos fazer uma breve caracterização dos personagens em jogo, afim de melhor podermos apreender o significado último do texto de António Cândido Franco.

---

<sup>172</sup> *Idem*, p. 42.

A ordem de apresentação dos mesmos não nos parece dever obedecer a uma sequência previamente estabelecida. Começamos, pois, por Isabel de Aragão, a Rainha Santa, cuja figura se transforma num símbolo de sabedoria e modernidade: «Aquilo que a desgostou ao longo da sua vida não foi tanto a rivalidade constante que sentiu entre pais e filhos, mas sobretudo a ignorância que a rodeava»<sup>173</sup>. Isabel encarna a diferença entre a corte de Aragão e a Portuguesa, representando o «sopro épico»<sup>174</sup> que aquela possuía e que lhe dá foros de uma «heroicidade mítica que deve ser comparada apenas à dos heróis da Antiguidade Clássica ou celta»<sup>175</sup>.

D. Afonso IV, filho da Rainha Santa, é apresentado como o oposto do pai. A sua subida ao trono reveste-se de ambiguidade e é acompanhada por um sentimento de perda e de derrota, que irá culminar na morte de Inês, atribuída, por António Cândido Franco, ao próprio rei: «Curiosamente, Afonso ergueu a mão para matar Inês como se a erguesse para a amar»<sup>176</sup>. Pondo provisoriamente de lado a íntima relação entre o amor e a morte, que o narrador explora, será talvez de realçar o possível parentesco existente entre D. Afonso e Inês. O rei teria tido um filho da avó desta última. Este facto torna ainda mais ambígua a sua sentença de morte:

«Foi nesse tempo de espera, enquanto se preparava a boda [da filha de Constança e Pedro], que João Afonso de Albuquerque abordou o rei, nos seus próprios aposentos, pergutando-lhe:

— Sabeis vós o que é feito de Violante, a filha de Maria Afonso de Ucero?

(...)

— Afonso IV recordou-se então de Violante que tinha vindo com Brites, sua mulher, de Castela em 1309 quando se celebrou o seu casamento com a filha de Sancho IV e da Rainha Molina (...). Violante desapareceu praticamente do circuito de relações da nobreza portuguesa e a sua ligação com a infanta de Portugal foi seriamente abalada nos seus fundamentos. Disse-se ainda, nessa altura, que a referida dama do séquito de Brites saiu de Portugal grávida do infante

---

<sup>173</sup> *Idem*, p. 40.

<sup>174</sup> *Ibidem*.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> *Idem*, pp. 158-159.

e que esperou em Albuquerque o nascimento do filho, que teve lugar no ano de 1310»<sup>177</sup>.

Toda a actuação de Afonso IV é, talvez, condicionada pelo seu encontro com um leão solar, logo após a morte de D. Dinis. Este encontro parece-nos ser o acontecimento fulcral de toda a vida do rei: «Foi aí entre o restolho húmido dos bosques que o infante viu surgir das brumas uma espécie de leão solar. A aparição teve o efeito dum rito e Afonso deu, à mão, luta ao animal (...). Mas, foi aí, nas pernas, já duplamente em sangue riscadas e até em certos lados rasgadas, que o animal dominou. Fez, porém, desta vitória o segredo inesperado do seu afastamento, deixando mais estupefacto do que desesperado o homem»<sup>178</sup>.

A derrota de Afonso significa, talvez, a sua difícil relação com com o poder que culmina nas incertezas relacionadas com a morte de Inês. O leão é o símbolo do poder e da soberania<sup>179</sup>, poder e soberania que vencem o rei mas que, curiosamente, o predispõem para assumir o ceptro: «Foi só depois desse encontro, que teve como principal inesperado o facto do infante se encontrar sozinho por entre uma clareira de pequenas árvores marinhas, que Afonso decidiu voltar para Lisboa e instalar-se na corte entre os velhos conselheiros formados nos Estudos Gerais de seu pai»<sup>180</sup>.

Pedro assume-se como diametralmente oposto ao pai. O seu domínio é prioritariamente o do silêncio, silêncio a que ele reduz todas as suas ligações amorosas: «O amor interioriza a própria fala e obriga a linguagem a expressar-se mais através do sonho do que através do rigor conceptual das palavras (...). O silêncio envolveu Pedro desde o dia em que Inês lhe deu de beber nos paços de S. Francisco em Alenquer (...). A célebre gaguez de Pedro pode datar desse instante. O amor foi nele o terror dum susto»<sup>181</sup>.

A interligação do amor e do silêncio é tão importante como a do amor e da morte. É neste triângulo que se estrutura todo o

---

<sup>177</sup> *Idem*, pp. 142-143. Violante é também avó de Inês.

<sup>178</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>179</sup> Cf. «Le lion est symbole de puissance, de souverainete, symbole aussi du soleil, de l'or, de la face pénétrante de la lumière et du verbe», *Dictionnaire des Symboles*, 3.º vol., p. 132.

<sup>180</sup> *Memória de Inês de Castro*, p. 14.

<sup>181</sup> *Idem*, pp. 82-83.

romance. Compreendida a importância de cada um destes termos, estará desvendado o significado da tese de Cândido Franco.

Se pensarmos que «des incitations sexuelles ont joué un rôle important dans l'évolution de la parole, que les premiers sons prononcés ont été les appels séducteurs lancés entre partenaires sexuels»<sup>182</sup>, o poder do silêncio pode levar-nos a defender a teoria de uma sociedade baseada na dificuldade da comunicação ou, em última análise, na deficiência do poder erótico propriamente dito.

À mulher é institucionalmente retirada a palavra, «Não tinha o dom frontal da palavra»<sup>183</sup>, o que reduz a ligação Pedro-Inês-Fátima (escrava de Inês e mãe de D. João I) a uma acumulação de silêncios e de mortes desejadas.

No conhecido ensaio *L'Erotisme*, Georges Bataille<sup>184</sup> demonstra a íntima relação entre o amor e a morte, além de chamar a atenção para o aspecto quase *desumano* (animalesco) das relações sexuais. O silêncio imposto por Cândido Franco à suas personagens transcende a relação erótica, para se transformar na relação mística: «O casamento de Pedro e Inês foi uma união mística»<sup>185</sup>; «A relação de Pedro e de Fátima manteve-se inteiramente silenciosa ao longo do Inverno do ano de 1356»<sup>186</sup>.

A ausência de erotismo (porque ultrapassado pelo misticismo e pelo poder dos conceitos mais do que pelo dos objectos) condiciona a actuação dos personagens que se comportam de acordo com os enunciados que é preciso defender.

Por uma questão metodológica, começaremos por analisar as várias mulheres que, de uma ou outra foram, estiveram ligadas a Pedro, ao mesmo tempo que vamos compondo a sua imagem, o que facilitará a posterior análise das visões, dos sonhos e dos símbolos.

Branca, a primeira noiva de Pedro, é (como aliás o será Constança) desadaptada, «Branca de Castela nunca se adaptou a Portugal»<sup>187</sup>, e enferma. Pedro, que recusa casar com ela, tem da mulher uma noção muito própria, mas que já deixa transparecer

<sup>182</sup> KLEIN, Mélanie — *Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot, 1984, p. 119.

<sup>183</sup> *Memória de Inês de Castro*, p. 15.

<sup>184</sup> Coll. 10/18, Paris, 1965 (1.<sup>a</sup> ed., 1957).

<sup>185</sup> *Memória de Inês de Castro*, p. 123.

<sup>186</sup> *Idem*, p. 177.

<sup>187</sup> *Idem*, p. 26.

uma certa ambiguidade sexual, que se tornará muito visível na descrição de Inês e na sua relação com Fátima: «As mulheres eram para ele seres rudes e pouco enfeitados, que se ocupavam em amanharr peixe ou em trabalhar nos pequenos pomares que rodeavam a vila. Tinham qualquer coisa de viragos e, apesar da extrema religiosidade que sempre mostravam, nada tinham de fracas e de débeis. Era um tipo de mulher viril (...)»<sup>188</sup>.

Constança é a mulher cuja personalidade se vai formando à custa de sucessivos casamentos falhados (com João o Torto e com Afonso XI de Castela) e de relações pouco prometedoras ou interessantes como é o caso do seu encontro com Pedro: «Constança tinha o silêncio duma viuvez escondida e a solidão dum amor perdido»<sup>189</sup>.

O amor entre Constança e Pedro nunca foi mais do que ausência e negação: «Não se despiram e o corpo de Constança Manuel mal entrevisto na penumbra das traseiras do quarto pareceu-lhe deformado e sinuoso, o que lhe deu uma sensação de indefinido desgosto e indiferença»<sup>190</sup>.

A incompatibilidade de Pedro e Constança provoca a incompatibilidade desta última com Inês que, na linha da ambiguidade erótica assinalada, é descrita prioritariamente como possuidora de um ar andrógino: «Inês de Castro tem, na altura, um ar andrógino e infantil, que de resto nunca perdeu, que levou o infante a confundir-la, nos confusos momentos da boda da Sé de Lisboa, com um rapazito esgaldado»<sup>191</sup>. Mesmo grávida, «Inês passou pela vida como uma criança, um andrógino despreocupado»<sup>192</sup>.

Esta característica condiciona o amor de ambos, que se manifesta quase desde o primeiro encontro. É Inês quem revela a Pedro, «uma outra imagem de mulher»<sup>193</sup>, menos viril, mas maternal: «chama-me mãe»<sup>194</sup>. É difícil para Pedro a relação sexual e erótica com a mulher. É porque ela é simultaneamente andrógino e mãe que o encontro com Inês se transforma num «modelo mítico a repe-

<sup>188</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>189</sup> *Idem*, p. 63.

<sup>190</sup> *Idem*, p. 77.

<sup>191</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>192</sup> *Idem*, p. 114.

<sup>193</sup> *Idem*, p. 83.

<sup>194</sup> *Idem*, p. 98.

tir»<sup>195</sup> e que a sua morte é a consequência normal desse mesmo modelo amoroso/místico: «A luz tem a cor da elegia e sobre a sombra do amor parece divisar-se a morte»<sup>196</sup>.

Inês presente a morte e deseja-a: «A morte é a imitação do amor e só morre, de forma absurda, para além evidentemente da própria divindade, o ser apaixonado ou amoroso (...). É que, no fundo, Inês desejou mais morrer do que Afonso matá-la»<sup>197</sup>.

Ao matar os assassinos de Inês, Pedro mistura amor e ódio, e comer o coração de Pero Coelho corresponde a beijar Inês. É que «nesse instante a imagem de Inês corporizou-se líquida na própria imagem de Pero Coelho. Cada dentada era de facto um beijo»<sup>198</sup>. Estamos, mais uma vez, perante a indiferenciação sexual de Inês, a ligação do amor e da morte, do prazer e do sofrimento.

A escolha de Alcobaça para a sepultar está talvez relacionada com o seu «erotismo velado»<sup>199</sup> e com a sua íntima ligação com o par.

A construção dos túmulos apresenta-se a Pedro como uma espécie de percurso iniciático que conduziria à ressurreição, e a morte do escultor, ao terminar a sua obra, deverá ser interpretada como o culminar de um trabalho que é a obra de uma vida, não sua (que é apenas o artesão) mas de Pedro que, através dele, prefigura a sua própria morte.

A cena do beija-mão póstumo é definida como uma «ruptura com a realidade»<sup>200</sup> o que contribui para fortalecer a atracção que o povo sente por D. Pedro e, simultaneamente, a reversibilidade da vida e da morte em Inês, Inês que ressuscitará e encarnará em Fátima, que se torna «saudade de Inês»<sup>201</sup> como Pedro é «O rei da saudade»<sup>202</sup>.

Devemos, talvez, fazer um parêntesis para explicitar melhor o papel de Fátima na relação triangular com Pedro e Inês. Fátima é uma escrava árabe, algarvia, que acompanha Inês e cujo nome cristão

---

<sup>195</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>196</sup> *Idem*, p. 148.

<sup>197</sup> *Idem*, p. 172.

<sup>198</sup> *Idem*, p. 215.

<sup>199</sup> *Idem*, p. 118.

<sup>200</sup> *Idem*, p. 224.

<sup>201</sup> *Idem*, p. 204.

<sup>202</sup> *Ibidem*.

é Teresa. Ela simboliza a união dos contrários, isto é, a fusão entre cristãos e muçulmanos, entre europeus e árabes. Mulher extremamente dedicada a Inês, favoreceu os encontros dos dois. Esta última considera-a, aliás, como uma «presença irremediavelmente ligada à sua»<sup>203</sup>.

Como já referimos, a ligação de Pedro e Fátima é tão silenciosa como a de Pedro e Inês. Fátima é a encarnação de Inês, a sua saudade, que se torna mais importante do que o próprio objecto real. Na linha do saudosismo de Pascoaes, Cândido Franco afirma que «a saudade é o amor elevado ao quadrado»<sup>204</sup> e que «Fátima só poderia existir como sombra de Inês (...) ou seja, por inacreditável que isso possa parecer, a sombra de Inês parece-lhe mais importante do que a própria Inês»<sup>205</sup>.

A relação sexual entre Pedro e Fátima é, porém, imperfeita, porque há um terceiro elemento a separá-los — uma espada: «Deitam-se e Pedro põe entre o seu corpo e o de Fátima a sua espada»<sup>206</sup>. A espada, símbolo do poder (temporal ou fálico) é a força que os une (permitindo a Pedro ultrapassar, momentaneamente, a sua solidão) e os afasta, na medida em que Fátima não é ela, mas é Inês que vive através dela. A espada é também o poder que se transmite e Pedro, ao cingir João (futuro D. João I), seu filho e de Fátima, com uma espada, está, simbolicamente, a proclamá-lo rei: «Era com espadas dessas que se fecundavam ventres e se abriam sulcos ternos na terra; espadas que em vez de ferir ressuscitavam. É com ela que Pedro tocará no ombro de João, produzindo neste um frémito, um tremor caloroso e entusiástico que o percorre como uma vaga»<sup>207</sup>.

Para finalizar a breve abordagem dos personagens principais, resta-nos uma referência a Pedro de Castela cujos feitos são narrados (à semelhança do que sucede em Agustina) alternadamente com os de Pedro, filho de Afonso IV. As afinidades entre os dois Pedros, servem frequentemente para explicar as atitudes do segundo e marcar o paralelismo entre as vidas de um e de outro. Os sinais do dia do nascimento do neto de Afonso IV poderiam, com igual justiça, ser aplicados ao seu filho: «O dia do seu nascimento, uma marcial

---

<sup>203</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>204</sup> *Idem*, p. 178.

<sup>205</sup> *Idem*, p. 190.

<sup>206</sup> *Idem*, p. 179.

<sup>207</sup> *Idem*, p. 235.

terça-feira, foi marcado por sinais contraditórios, que pareceram preludiar a tensão bélica que haveria sempre de marcar este homem»<sup>208</sup>.

Deixámos, propositamente, de lado, a faceta simbólica do romance, faceta que é condicionada pelas características dos personagens envolvidos. Falamos das visões, dos sonhos e dos inúmeros símbolos e sinais que percorrem o texto.

As visões têm um papel semelhante ao dos sonhos, que em Cândido Franco são «sempre uma recordação e não um desejo»<sup>209</sup>, isto é, correspondem a saberes do inconsciente que, involuntariamente, ascendem à consciência.

João o Torto, o primeiro noivo de Constança, que morre envenenado, tem uma visão, que desempenha o papel de miragem: «E conta-se ainda que (...) João, o *Torto*, teria avistado (...) um belo castelo com janelas de ouro e torres de diamante. A Mancha é, de facto, propícia a essas aparições fantásticas (...). A pobreza da terra (...) cria aí ilusões, que se reconvertem constantemente em cinza»<sup>210</sup>. O desejo de riqueza e felicidade desfez-se com a morte, não podendo a protecção, que a imagem do castelo simboliza<sup>211</sup>, competir com a ilusão da miragem.

Depois da morte de Pedro, Fátima (memória de Inês e mãe do futuro D. João I) consome-se em visões que não são mais do que a memória da sua vida passada<sup>212</sup> e a tentativa de conjugar a infância árabe com a maturidade cristã. É nessa (im)possível reconstituição que ela morre, sentindo que «O seu ventre foi de facto o lugar onde se esboçaram pela primeira vez os acontecimentos do futuro»<sup>213</sup>.

Mais do que as visões, os sonhos são verdadeiras chaves de leitura do romance, antecipando indicialmente sucessos que serão narrados, mais tarde, de uma forma clara e objectiva.

Constança tem dois sonhos, em dois momentos distintos do romance. O primeiro<sup>214</sup> situa-se no início do livro e revela os desejos recalcados da mulher que viu as esperanças de felicidade sucessivamente frustradas. Presa numa torre, Constança vê os pássaros que

<sup>208</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>209</sup> *Idem*, p. 85.

<sup>210</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>211</sup> Cf. *Dictionnaire des Symboles*, 1.º vol., pp. 340-341.

<sup>212</sup> *Memória de Inês de Castro*, p. 249.

<sup>213</sup> *Idem*, p. 250.

<sup>214</sup> *Idem*, p. 17.

passam, o seu cabelo cai pelas paredes exteriores da torre, como se fosse um rio que, estranhamente, não desaguasse no mar. É interessante verificar que, desde a torre, símbolo fálico evidente, à cabeleira e aos pássaros, todos os elementos têm ou podem ter uma leitura que nos conduz ao desejo do sexo oposto <sup>215</sup>. Este desejo é, porém, inconsequente, porque «Quando fita o chão aquilo que vê em torno da terra são areias, areias secas onde há pouco estavam fortes leivas duma terra húmida e escura. A passagem dos pássaros secou essa terra» <sup>216</sup>. A aridez da terra deverá corresponder à da sua vida de esposa rejeitada e mal-amada. A mulher de Pedro foi sempre uma presença incómoda que construiu ao longo dos anos o recalçamento de um desejo erótico que não foi capaz de encontrar sublimação. Só a morte a libertou da indiferença que presidiu a toda sua vida sexual.

Se o sonho citado representa um indício da vida futura da jovem que nunca deixou de investir na atracção que sentia por Afonso XI de Castela, que lhe negou casamento depois de lho ter prometido, o segundo sonho <sup>217</sup> possui uma simbologia muito simples. Grávida do primeiro filho, Constança sonha com um berço que fecha com uma tampa. A semelhança entre o berço com tampa e a urna deixa antever a próxima morte do infante que, na verdade, sucumbe de poucos meses.

Maria, filha de Afonso IV, tem também um sonho <sup>218</sup>, que poderá ter alguma semelhança com o da jovem Constança. A simbologia fálica é visível no tronco da árvore sem ramificações, «estática e direita como uma espada». Há, no entanto, uma diferença fundamental: em Constança, a indiferença (*secura*) é a tónica dominante, enquanto em Maria, o sangue que a árvore deita, em vez de frutos, assume uma dupla significação: as constantes guerras em que esteve envolvida depois do seu casamento com Afonso XI e durante o reinado de seu filho, Pedro de Castela, e a sua *sangrenta* união conjugal.

---

<sup>215</sup> Cf. «les oiseaux expriment souvent, dans les rêves de femmes, des désirs érotiques» e «Le nez est, comme nous l'avons cru, une image du sexe masculin, de même (...) les cheveux (...)», in TEILLARD, Ania — *Ce que Disent les Rêves*, 3.<sup>a</sup> ed., Paris, Ed. Stock, 1979, pp. 157 e 138, respectivamente.

<sup>216</sup> *Memória de Inês de Castro*, p. 17.

<sup>217</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>218</sup> *Idem*, p. 21.

É Pedro, porém, quem mais sonha, ou seja, é ele o personagem cujo destino aparece mais fortemente indiciado e com um maior número de forças obscuras. O primeiro sonho <sup>219</sup> afirma, de uma forma velada, o papel que duas mulheres, tão diferentes, representarão na sua vida — Inês e Fátima: «Há uma figura de mulher que tem cabelos ondulados e líquidos como a água, apesar de serem da cor do fogo e parecerem arder como labaredas. É uma mulher que está no meio dos campos, como um turbilhão silencioso e que o salva de morrer envenenado numa sala onde ele está, no sonho, deitado, entre paredes estreitas. A mulher dá-lhe o seio moreno e Pedro, que estava deitado, levanta-se de olhos abertos».

A confusão entre as duas mulheres (que Pedro ainda não conhece) começa logo com a união da água e do fogo. Se Fátima se situa do lado da água, significando fonte de vida e meio de purificação, Inês é o fogo, a sexualidade, a afirmação da universalidade da *libido* <sup>220</sup>. Assim como Fátima é a memória e a saudade de Inês, é também ela que impedirá Pedro de morrer, depois do assassinio daquela e que lhe dará, como a mãe, o seio moreno <sup>221</sup>. A figura da Fénix que Fátima representa está contida no sonho de Pedro, que tem já a premonição do seu futuro. É esta certeza que faz o narrador comentar: «Um sonho desses é então como uma ruína: levantam-se das suas paredes desconexas certezas inelutáveis, premonições inabaláveis» <sup>222</sup>.

O segundo sonho <sup>223</sup> é menos complicado. Pedro vê-se atingido pela seta de um arqueiro celeste, figura evidente de Cupido. Como a cena antecede o encontro com Inês, a relação parece-nos fácil.

A importância de Fátima está bem patente no terceiro sonho <sup>224</sup>, onde surge uma mulher que traz um cântaro de água <sup>225</sup> e cuja pele é de «uma cor acastanhada e escura». É a partir deste momento que ele vai assumir a sua relação silenciosa e que a ama como encarnação de Inês.

<sup>219</sup> *Idem*, pp. 38-39.

<sup>220</sup> Cf. *Dictionnaire des Symboles*, 2.º vol., pp. 221-232 e 309-314 e *Ce que Disent les Rêves*, pp. 130-131.

<sup>221</sup> Cf. a origem árabe de Fátima.

<sup>222</sup> *Memória de Inês de Castro*, p. 39.

<sup>223</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>224</sup> *Idem*, p. 175.

<sup>225</sup> Cf. a simbologia da água atrás referida.

O sonho seguinte <sup>226</sup> foca, mais uma vez, o tema da transmutação de Inês em Fátima. Pedro segura uma vara onde está enroscada uma serpente. A serpente é um princípio masculino, mas é também um símbolo de Renascimento. A serpente do paraíso, porém, significa o conhecimento perigoso que Eva oferece a Adão <sup>227</sup>. A certa altura, esta serpente transforma-se numa ave. A aparente explicação do sonho é fornecida, no próprio texto, através da boca de uma vidente: «A serpente é a Eva primitiva, mas original. Uma espécie de fogo primeiro e central a tudo. Toda a mulher é anterior, sem deixar de ser também posterior. O pássaro é a mulher posterior, enquanto a serpente é a mulher anterior. A serpente transforma-se no pássaro, tal como o anterior se transforma no posterior. Um bate asas em direcção do céu, outro em direcção dos longes. Eva transforma-se, pelo próprio poder do tempo, em ave» <sup>228</sup>.

A identificação de Inês com a serpente é facilitada pelo carácter andrógino que lhe é atribuído desde início, a relação de Fátima com o pássaro justifica-se pela associação que é feita entre ela e a Fénix, a ave que renasce das próprias cinzas.

O último sonho <sup>229</sup> abandona a temática obsessiva de todos os outros, para se concentrar no paralelismo (ou na sua ausência) entre os dois Pedros. O sonho mostra dois homens, um que sangra do flanco direito e o outro do flanco esquerdo. O sangue do primeiro destrói a terra, enquanto o do segundo a vivifica: «Tudo está carbonizado, reduzido à mais ínfima estrutura (...). Trata-se duma terra suculenta, onde brilham árvores carregadas de fruto». A identificação de ambos os homens não nos parece difícil, sobretudo se tivermos em conta a cena da morte de D. Pedro I: «A terra exumava uma frescura renovada que lhe [Pedro] parecia aliviar, pelo menos por instantes, a dolorosa circulação do lado esquerdo» <sup>230</sup>.

D. Pedro I corresponde ao segundo homem, o vivificador, e Pedro de Castela ao devastador. Tal percepção leva o narrador a afirmar: «Foi este sonho, que afinal como todos os sonhos se torna mais real do que a simples identidade física, que determinou a recusa do rei português em receber o castelhano» <sup>231</sup>.

<sup>226</sup> *Memória de Inês de Castro*, p. 237.

<sup>227</sup> *Ce que Disent les Rêves*, pp. 147-149.

<sup>228</sup> *Memória de Inês de Castro*, p. 237.

<sup>229</sup> *Idem*, p. 243.

<sup>230</sup> *Idem*, pp. 245-246.

<sup>231</sup> *Idem*, p. 243.

O sonho de Inês é um sonho de maternidade. Sendo a pedra um símbolo da terra-Mãe <sup>232</sup>, sonhar com uma pedra oca que tem dentro uma outra pedra, «mais pequena e mais frágil, que se parecia alimentar da estrutura da primeira» <sup>233</sup>, é, evidentemente, desejar que no próprio ventre se desenvolva uma nova vida.

Fátima, alter-ego de Inês, sonha, também com a maternidade. Mas, nela, tudo se desenrola de um modo mais sobre-humano e místico.

O primeiro sonho <sup>234</sup> é uma espécie de Anunciação do Anjo, semelhante à narrada no Evangelho. O anjo entra por uma janela, trazendo, nas mãos, uma espada e dizendo que ela está «fecundada pelo poder milagroso de Deus». A espada não pode deixar de ser associada àquela que Pedro colocava entre os dois. Unidos sob o signo da espada, o fruto de ambos terá de a cingir, isto é, terá de assumir o poder e a soberania — será rei: «o teu filho é predestinado a ser a hora, a luz que se eleva da chama» <sup>235</sup>.

Grávida, depois desta fecundação quase divina, Fátima sonha com um parto, simbólico e prometedor: «Fátima sonha que lhe nasce da boca uma árvore e que essa árvore, em vez de dar flores, dá estrelas de cintilações fortes e copiosas» <sup>236</sup>. A árvore, que pode significar a descendência, é uma árvore especial, como especial foi a Dinastia de Avis. Em vez de flores, a árvore produz estrelas de primeira grandeza, que poderão ser entendidas como uma imagem para designar os filhos de D. João I e todos os feitos que celebrizaram Portugal na 2.<sup>a</sup> Dinastia.

Na mesma linha dos sonhos e das visões, estão os símbolos e sinais que percorrem o romance de António Cândido Franco.

Sem grande margem de erro, poderemos afirmar que quase todos os acontecimentos importantes são marcados simbolicamente, isto é, há indícios que no-los revelam antecipadamente.

Ao oferecer um anel a Pedro, Inês não lho entrega pessoalmente, usando como mediadora Fátima, o que reforça a união triangular. A oferta do anel simboliza a entrega total ao homem amado e «um ponto de referência fetichista. É que, ao dar o anel

---

<sup>232</sup> Cf. *Dictionnaire des Symboles*, 4.<sup>o</sup> vol., p. 10.

<sup>233</sup> *Memória de Inês de Castro*, p. 112.

<sup>234</sup> *Idem*, pp. 179-180.

<sup>235</sup> *Idem*, p. 180.

<sup>236</sup> *Idem*, p. 194.

a Pedro, Inês teve consciência de que era a própria imagem da mulher que ela dava a Pedro. Uma imagem que Pedro não deixará mais de fixar e que lhe aparecerá, no fascínio circular da sua vida, como impossível de transpor, porque ele a sente como a própria imagem da totalidade a que o homem pode aspirar»<sup>237</sup>. É essa a razão por que, já no fim da vida, ele ainda traz no dedo o anel, tendo consciência de que ele «É um anel solar, ígneo, braço»<sup>238</sup>, isto é, um anel que significa a própria união dos dois, e a sua relação mística.

Os animais simbólicos do romance são vários e estão intimamente ligados aos personagens com que se relacionam.

Constança é, como vimos, uma personagem de potencialidades negativas. Os seus sonhos são de frustração, como a sua vida. Pouco depois do nascimento do primeiro filho, um corvo aparece (ou ela julga vê-lo) no parapeito da janela. A morte da criança, ocorrida dias depois, foi assim inidicada pala nostalgia da morte que o corvo significava.

Se o corvo corresponde à simbologia da sua vida, o canário de ouro, com todo o seu esplendor, está do lado de Pedro e Inês: «um canário amarelo veio cantar no parapeito da janela. Era um canário estridente, que brilhava com o brilho baço e solar do metal. Era um canário de ouro»<sup>239</sup>.

No início do 1.º capítulo da 3.ª parte, capítulo onde se narra o encontro de Pedro e Fátima, a figura daquele aparece associada à do cavalo (preto e branco). Se o cavalo preto se liga às trevas do mundo ctoniano, e à morte, o branco, pelo contrário, significa o carro solar e a sua força fecundadora. A ambiguidade ligada à figura do cavalo representa as incertezas de Pedro e a própria ambiguidade da sua conduta: por um lado, o desejo de vingança do pai, por outro, a compreensão, embora ainda inconsciente de que o verdadeiro encontro amoroso-místico se dará com Fátima e não com Inês. A morte desta torna-se assim necessária.

A figura de Pedro, porém, é sobretudo marcada, pela insistência no touro e por uma luta travada entre Pedro e dois animais. A importância do touro é logo referida no início do romance:

---

<sup>237</sup> *Idem*, p. 87.

<sup>238</sup> *Idem*, p. 239.

<sup>239</sup> *Idem*, p. 98.

«A construção deste touril na Atouguia foi como que o primeiro acto político de Pedro, e simultaneamente o seu primeiro acto simbólico»<sup>240</sup>.

Depois da morte de Inês, Pedro avista «dois touros míticos, quase fabulosos, todos envolvidos no espesso manto da sua escuridão. Era uma imagem que parecia vir do princípio do mundo e impressionou-o fortemente. Era como se de repente esses touros tivessem surgido das entranhas da terra para o desafiar. Pulsava neles, mesmo ao longe, uma força magnética. Eles eram uma mancha negra, poderosa e bela, que tanto se associava à vida como à morte»<sup>241</sup>. Este pequeno excerto condensa a simbologia do touro que, segundo os psicanalistas, representaria a força incontrolada sobre a qual a consciência tende a exercer o seu poder<sup>242</sup>. O prazer das touradas explicar-se-ia assim, à luz da psicanálise, pelo desejo inconsciente de matar a besta interior de cada um.

Torna-se, pois, sintomática a luta a que Pedro se entrega, tentando vencer e vencer-se: «Tourear é fintar as forças incontroladas da morte, constituindo-se esse acto no acto representativo do próprio drama cósmico»<sup>243</sup>. Pedro vence o primeiro touro, mas é vencido pelo segundo. Quem cuida das suas feridas é Fátima, a mulher que lhe *permite* continuar a viver.

O enfrentar dos touros e, antes de mais, o enfrentar-se a si próprio, sendo a morte do touro, a morte simbólica a que Pedro se entrega, para depois poder renascer com Fátima, que é Inês: «Se pudéssemos fazer do amor uma película e adquirir dele uma imagem em negativo aquilo que obteríamos seria a morte (...). O sacrifício é o elo privilegiado entre a morte e o amor e tanto Inês como Pedro pretenderam fazer dele um dos pontos nodais da sua existência. O touro nada mais é do que a morte simbólica a que Pedro se entrega, a noite com duas luas que eclipsa a vida e o dia (...). O punhal dos assassinos de Inês era um *falos* simbólico tal como nos cornos do touro que atingiu Pedro há qualquer coisa dum colo de neve em que se repousa»<sup>244</sup>.

<sup>240</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>241</sup> *Idem*, p. 165.

<sup>242</sup> Cf. *Dictionnaire des Symboles*, 4.º vol., p. 276.

<sup>243</sup> *Memória de Inês de Castro*, p. 168.

<sup>244</sup> *Idem*, p. 172.

A imagem do touro aparacerá, pela última vez, ligado a uma pomba branca: «Os touros transformavam-se em pombas, tal como Inês se transformava em Fátima»<sup>245</sup>.

A aproximação entre Inês, Fátima e as aves é uma constante do romance. Pouco depois do primeiro encontro com Inês, Pedro observa uma garça e, repentinamente, é confrontado com o seguinte: «A revelação era a analogia que se tinha desencadeado no seu espírito, sem que a vontade tivesse tido qualquer papel, entre a garça que tinha levantado voo e Inês»<sup>246</sup>. A atribuição da designação «colo de garça» a Inês tem, geralmente, sido tomada como um elogio. Agustina, como notámos, chama a atenção para a faceta negativa do animal e para a correspondente simbologia — a prostituta. Em Cândido Franco, pensámos que a garça se assume na totalidade das suas significações, abarcando simultaneamente Inês e Fátima — o material e o espiritual: «O primeiro pássaro era uma garça real, concreta e nítida, enquanto que o segundo era uma garça mística que podia ter o nome de fénix. Sem querer, ele associou instintivamente os dois pássaros a duas mulheres. Inês e Fátima apareceram-lhe assim envolvidas num novo mistério que as identificava e separava»<sup>247</sup>.

Em *Memória de Inês de Castro* os animais funcionam como símbolos das características humanas, ajudando a decifrar o difícil relacionamento entre os personagens e as complicadas motivações que os obrigam a agir de determinada forma.

Neste romance, os modos de actuação são, frequentemente, condicionados por sonhos, pressentimentos, visões ou pelos dizeres de videntes. Uma peregrina, lendo a sina a D. Pedro diz que um dos seus filhos terá um grande destino e que se chamará João. Pensando que será um dos filhos de Inês, põe ao primogénito o nome predestinado. Será, contudo, o filho de Fátima, cuja Anunciação é já simbólica, que dará início à Dinastia de Avis.

História de solidão e saudade, *Memória de Inês de Castro* é mais uma tentativa de exorcizar a morte de Inês, atribuindo-lhe uma ressurreição mística, ao mesmo tempo que cria a figura de Fátima, árabe e peninsular, como o contraste ideal que facilitaria a desejada

---

<sup>245</sup> *Idem*, p. 238.

<sup>246</sup> *Idem*, p. 90.

<sup>247</sup> *Idem*, p. 190.

união dos contrários. Ao transformar Fátima na memória de Inês, o narrador quase lhe atribui a descendência de Avis, tornando-a ainda mais imortal.

### III — DA LENDA AO ANTI-MITO

#### 1. Idealização e inocência

Desde a publicação da *Castro* de António Ferreira que são inúmeras as peças que versam o tema de Inês de Castro. No nosso século, Júlio Dantas tentou adaptar a *Castro*, que considerava demasiado complexa, tornando-a mais próxima do gosto popular. Esta adaptação de Júlio Dantas está na base de uma peça de cariz popular que foi representada numa aldeia transmontana e que está inventariada numa colectânea intitulada *Teatro Popular Português — Trás-os-Montes*<sup>248</sup>.

As exigências do receptor obrigaram, a algumas alterações à peça de Júlio Dantas: «Porém era a tragédia *Castro* do grande académico e dramaturgo Dr. Júlio Dantas, que os dirigentes da cena adaptaram a representação popular, segundo nosso tradicional estilo. Foram por ela, a seu livre alvedrio (...), introduzidas várias cenas de romance, como o casamento clandestino de D. Pedro e D. Inês no princípio, e no fim a bárbara vingança sobre os verdugos»<sup>249</sup>.

Como não é difícil de compreender pela leitura destas linhas, a história de Pedro e Inês vai ser representada de forma a corresponder não só ao horizonte expectacional dos espectadores como à aceitação inquestionável das normas e convenções sociais.

Tal como a tragédia clássica, esta peça está também dividida em cinco actos mais um Acto da Coroação (o célebre beija-mão a Inês morta) cujo fim evidente é despertar a emoção do espectador que se identifica com as vítimas — Inês e Pedro, tresloucados de tanto amor.

Ao longo de toda a peça, a figura de Inês é a de uma santa, atormentada por complexos de culpa em relação a Constança, cuja imagem a persegue, apesar do seu amor já estar santificado pelo casamento.

---

<sup>248</sup> Braga, Ed. Pax, 1969.

<sup>249</sup> *Idem*, pp. 133-134.

Perante esta imagem tão idealizada da inocência de Inês, Afonso só pode sentir-se desesperado depois da sentença de morte, morrendo (o que foge totalmente à verdade) logo a seguir.

Pedro dá a imagem de um filho submisso, que se revolta num momento de angústia, mas que depressa se dá conta do erro em que caiu.

Os momentos de rebeldia de Pedro estão, na peça, justificados pelo autoritarismo gratuito de Afonso que o quer casar à força com uma Infanta de Castela, cujo embaixador já está na Corte.

O ponto culminante das relações tensas entre Afonso e Pedro dá-se no momento em que Pedro revela o seu casamento com Inês, dando o pai a entender que a mata ao que Pedro reage violentamente, horrorizando-se depois do que disse:

«PEDRO — A minha esposa, sim. Sabe que os laços  
Do sagrado consórcio a Inês me ligam,  
Intentarias pois ainda oprimi-la?...

AFONSO — Não julgues iludir-me: não te creio;  
A tão subtil ardil em vão recorres.  
Quê! Esposa de meu filho uma vassala!...  
(...)

PEDRO — (...)  
Evitando-as atalha uma injustiça:  
Revoga pois a bárbara sentença [exilar Inês].

AFONSO — Sim, por outra mais justa, revogada  
(Descansa) ela vai ser. Espadanando  
Há-de em teu coração de infame o sangue  
As chamas apagar que te devoram.

PEDRO — Primeiro que o seu peito a ferir chegues,  
Hão-de ser-me as entranhas arrancadas:  
Há-de em nós correr todo o meu sangue...  
E o teu sangue também, se for preciso.  
(...)

PEDRO — Ah! os céus inda imóveis não fulminam  
É talvez que assombrados de escutar-me,  
A desprender os raios não se atrevem.  
(...)» <sup>250</sup>.

---

<sup>250</sup> *Idem*, pp. 181-183.

Depois deste episódio, Pedro é preso. A série de cenas de forte cariz melodramático imprimem ao texto o efeito desejado. A figura de Afonso, embora autoritário e cruel, acaba por ser desculpabilizada, ao perdoar Inês no último momento, revogando a sentença fatal. A retratação é, contudo, demasiado tardia, porque, quando Nuno, o mensageiro, chega com o perdão, os conselheiros já tinham executado a sentença. Este súbito arrependimento de Afonso tem a intenção de não denegrir a imagem do rei de Portugal, atirando com todo o odioso sobre os conselheiros a quem Pedro, desesperado, promete horrível vingança.

Construída para despertar mais a piedade do que o terror, este *Drama de Inês de Castro* procura mostrar a infelicidade amorosa que não se pode fugir e de que se é obreiro inconsciente. O acaso da inclusão do casamento, da imagem submissa de Pedro e de uma Inês que prefere morrer a que Pedro falte aos deveres filiais, contribui para o êxito da representação popular e para a completa identificação dos espectadores com o par.

É evidente que com estes ingredientes, se perde a grandeza da dimensão trágica que nos é dada pela luta com um destino a que não se pode fugir e de que se é obreiro inconsciente. O acaso da morte de Inês, (o perdão chegou atrasado) tira-lhe o peso trágico. Se Afonso acaba por perdoar e morre acabrunhado por a não ter podido salvar, é porque a morte de Inês não possui aquela necessidade imperiosa que ela tem na *Castro de Ferreira*. Inês é, aqui, comparável às santas mártires e como elas serve de *exemplo*. Ao contrário de Ferreira, no drama popular, não é prioritário chorar Inês, mas sim canonizá-la, justificando assim o *Acto da Coroação* que é quase uma beatificação, não em si, mas porque se beija a mão de uma *santa*.

## 2. O nome Inês ou o mito da subversão

A peça de Fernando Luso Soares, *A Outra Morte de Inês*<sup>251</sup>, é uma visão original do tema. Não é propriamente a história de Inês de Castro que está em jogo mas a permanência da autoridade governamental que continuamente tenta destruir qualquer foco de rebelião. Inês de Castro é aqui um símbolo, na medida em que o seu amor subverteu as estruturas do reino ou diz-se que as subverteu. Mais

<sup>251</sup> Col. «As Três Abelhas», Lisboa, Europa-América, 1968.

forte do que a sua própria imagem é a lenda que, enquanto persistir, manterá viva a noção de que as razões de Estado foram mais fortes de que os laços amorosos, isto é, libertadores e, porque libertadores, perigosos e aterradores.

A *Outra Morte de Inês* situa-se em 1820, antes do regresso de D. João VI a Portugal. A cena passa-se em Alcobaça. O guarda do mosteiro (João) tem uma filha a quem pôs o nome de Inês, fascinado pela imagem da mulher cujo túmulo ele mostra todos os dias aos visitantes.

A duplicidade do nome vai, simbolicamente, provocar a identificação de Inês, filha de João, com Inês de Castro. A rapariga de Alcobaça funciona como a persistência da lenda para além da morte, o exemplo vivo de que a história da Castro ainda é subversiva e capaz de incitar à luta.

Há, no entanto, uma ambiguidade fundamental na peça de Luso Soares: o aspecto político e o mítico confundem-se, ou antes, o autor serve-se do segundo para acentuar os problemas do primeiro, facto que aliás não passou despercebido à censura, como se pode ver pelos cortes sucessivos que ela fez no texto a representar. Sempre que há uma pequena referência a autoritarismos gratuitos ou ao papel nocivo da polícia, os censores não deixam passar.

Curiosamente, o principal instigador político é Manuel Inácio, o namorado de Inês. Se pensarmos na relação entre o que é dito no texto e a história que lhe subjaz, não deixa de ser interessante fazer um paralelo entre Manuel Inácio e Pedro, ambos subversores do poder instituído. Os próprios excessos a que Pedro se entregava (dança, bebida, comida) podem simbolizar a recusa em aceitar a figura do poder, tal como D. Afonso a encarna.

A problemática política é, habilmente, introduzida, por Luso Soares, através da projecção de *slides* e de comentários à acção feitos por personagens. O uso das projecções, que lembra um dos processos que Brecht preconiza para criar o efeito de distanciamento<sup>252</sup>,

---

<sup>252</sup> Cf. «Les projections n'ont absolument rien d'un simple moyen mécanique auquel on aurait recours pour donner des explications supplémentaires, elle n'ont rien d'un 'pont aux âmes', elles ne viennent pas au secours du spectateur, elles lui sont un obstacle; elles l'empêchent de s'identifier totalement, brisent sa tendance instinctive à 'marcher'. En médiatisant l'effet dramatique, elles deviennent parties organique de l'oeuvre d'art», in *Brecht* por DEMANGE, Camille—*Théâtre de Tous les Temps*, Paris, Seghers, 1967, p. 152.

contribui para que o espectador consiga estabelecer a diferença entre o plano literal e o simbólico — a agitação liberal e a recusa do Poder. O texto dos *slides* vai pondo o espectador a par dos acontecimentos oficiais e oficiosos. As personagens comentam os textos de uma forma claramente contestatária, mostrando bem de que lado está o povo.

A comunicação com o público é ainda estabelecida por dois personagens (Manuel Inácio e João) que em duas tiradas fazem o papel de narrador, explicando alguns pormenores menos claros.

Desde o início da peça que paira o fantasma da morte, logo referenciado no sonho de Maria (mãe da Inês), grávida, que vê três homens avançar com facas para uma rapariga parecida com a sua filha: «Era uma casa muito comprida e muito escura, com duas janelas em bico, como essas que vemos no Mosteiro e nas casas dos ricos. Ao fundo, banhada por uma luz, estava uma moça que mais me parecia a minha Inês. Depois vieram três homem, avançando lentamente. Oh, meu Deus? Eram facas enormes, o que eles traziam, e tudo se passou em silêncio, como se fosse inútil falar»<sup>253</sup>.

O sonho funciona como uma prolepse, um presságio que se irá cumprir no final.

Esse fantasma ou essa atracção da morte é ainda indiciado(a) pela citação de versos das trovas de Garcia de Resende que Inês insistentemente recita, fazendo suas as palavras da outra Inês, a de Castro. A importância do valor simbólico das trovas de Resende é tão grande que, frequentemente, Inês é acompanhada por um coro que repete alguns dos versos que ela canta:

«INÊS — Qual será o coração  
A quem não comove a sorte  
A quem não comove a morte

CORO — (*longínquo e angustiado*)  
Qual será o coração

INÊS — Tão cru e sem piedade  
Tão de pedra tão fechado  
Que matou tão sem cuidado

CORO — Tão cru e sem piedade  
(...)»<sup>254</sup>.

---

<sup>253</sup> *A Outra Morte de Inês*, p. 31.

<sup>254</sup> *Idem*, pp. 43-44.

A repetição do coro funciona como um eco cujo papel será o de acentuar a semelhança dos dois destinos, de tal forma que a morte da rapariga, a partir de certo momento, nos aparece inevitável.

No último episódio, em vez de Inês (já morta), é João quem recita alguns versos das estrofes de Resende, tendo o mesmo coro a acentuar as suas falas. A voz de João é a voz da inocência, a voz da crença popular. Por esta razão, ele não entende a morte da filha, que lhe parece sem nexos, mas sente (instintivamente?) que tem de dar o mesmo nome (Inês) à filha recém-nascida. A lenda, a memória não podem morrer.

«A minha filha nasceu,  
a minha filha voltou.  
Outra filha Deus me deu,  
o mesmo nome lhe dou»<sup>255</sup>.

Figura menos primária é a da mãe de Inês, Maria, cujos pressentimentos revelam o seu conhecimento das razões profundas dos actos humanos. É por isso que só ela vê os quatro homens vestidos de negro que, a determinada altura, entram em cena.

Esses estranhos personagens começam por criticar a vida de Pedro e Inês, desde a construção dos túmulos à vingança do primeiro, para depois se interrogarem sobre a própria identidade. Vindos das trevas, não sabem quem são, só sabem que odeiam Pedro e Inês. Por meio do diálogo e através de sucessivas tomadas de posição no vazio, sabendo-se partidários da maior vítima dessa história que, para eles, é Afonso IV, chegam à conclusão de que: «Nós somos, sim!... Somos aqueles que devem repetir os séculos (...). Se repetirmos os séculos, poderemos admitir ou concluir que eu sou o rei Afonso, posto a sofrer o resultado da sua sentença mortal..., e que vós sois os meus três conselheiros tomados por um renovado desejo de matar Inês de Castro»<sup>256</sup>.

O auto-reconhecimento do rei e dos conselheiros parece-nos transformá-los mais em símbolos do que em personagens referenciais. Estes quatro homens, vestidos de negro, significam o obscurantismo,

---

<sup>255</sup> *Idem*, p. 102.

<sup>256</sup> *Idem*, p. 64.

a censura e a repressão que, na peça, são simbolicamente identificados com a lenda de Inês. Daí que o Primeiro Homem de Negro (D. Afonso IV) afirme «é da minha vontade que matem a lenda»<sup>257</sup>.

Depois desta tirada, Inês, cambaleante, cai desfalecida aos pés do túmulo da sua homónima. A morte de uma corresponde ao ressuscitar momentâneo da outra. O diálogo entre Inês de Castro e Afonso revela todo o alcance da morte da rapariga de Alcobaça. Enquanto para a Castro essa morte é um crime (tal como a sua o fora), para Afonso ela é necessária e imperiosa. As razões da morte de 1355 são aqui repetidas simbolicamente: «Tu não compreendes ainda, Inês de Castro! Hão-de morrer só as que usem esse nome por inspiração do teu. Nessas é que a poesia degenera e anarquiza a razão. Nessas é que o sonho atenta contra a autoridade»<sup>258</sup>.

O desaparecimento do corpo de Inês de Alcobaça é a certeza de que as lendas (a poesia) não são pareáveis como os corpos. O próprio Afonso se dá conta disso quando diz: «A angústia começa a despedaçar-me a alma e a paz... Este convencimento de que existem dois caminhos inconciliáveis: um, por onde vou em busca da tua lenda para matá-la; e outro, por onde as lendas seguem, talvez insensíveis à morte»<sup>259</sup>.

Para que estas afirmações se tornassem coerentes era preciso que o corpo desaparecesse, para que não houvesse prova material da morte e para que o novo nascimento se apresentasse como o mesmo, o renascimento de Inês que, tal a fénix, se ergue das próprias cinzas. Se passarmos para um plano simbólico, podemos afirmar que o ideal do povo se manterá, mesmo que haja mortes e prisões, como está indiciado no texto.

Quase no fim da peça, aparecem três figuras togadas, de branco e com máscaras. Estas figuras poderão ser uma espécie de réplica do coro das tragédias antigas. Comentando a acção, elas repõem três perguntas, cujas respostas constituirão o verdadeiro significado da obra:

«Daí, a minha pergunta, que fica em suspenso: terá ela sido morta por verdadeiras razões de ordem política?!...

(...)

---

<sup>257</sup> *Idem*, p. 81.

<sup>258</sup> *Idem*, p. 86.

<sup>259</sup> *Idem*, p. 89.

(...) não terá ela sido morta porque a sua existência, baptizada por inspiração da Inês antiga, significava a sobrevivência de um mito que desprestigiou a autoridade?(...)

(...)

(...) Se Inês de Castro morreu por amor e a mataram razões políticas de Estado, duras e implacáveis, no estranho caso desta rapariga persiste o mesmo conflito entre a autoridade e a juventude, entre a força e a graça, entre a morte e a poesia»<sup>260</sup>.

Complexa e ambígua, a figura de Inês ultrapassa as vulgares interpretações da sua vida e da sua morte. Não é a Inês reincarnada, pela força mística do amor, como em António Cândido Franco, mas é a força que se desprende da sua lenda, a força subversiva (do amor, da liberdade) que não se extingue. Inês morta é Inês acabada de nascer, Inês que é preciso matar enquanto reinara a opressão (de todos os tempos e lugares):

«PRIMEIRO HOMEM DE NEGRO — Chamaram-vos assassinos, irmãos! Mas porque esta lenda persiste em deturpar as razões que me levaram à condenação antiga, é da minha vontade que a matem.

SEGUNDO — Estamos prontos, senhor!»<sup>261</sup>.

Depois deste diálogo, e antes do fim da peça, há apenas a quadra já citada, de João, que se regozija com o nascimento da filha.

O final é assim passível de uma dupla leitura: por um lado, a ordem, a opressão não desistem, e matarão sempre Inês; por outro, Inês é imortal, porque renasce a cada momento e através dos séculos.

A *Outra Morte de Inês* é a análise lúcida das relações entre a poesia e o poder, a liberdade e o autoritarismo. A *morte* é plural porque não basta destruir pontualmente, será preciso *matar* o pensamento e esse permanece para além do material.

### 3. A dessacralização de Inês

A peça de Luís Machado, *Mistério e Mito de um Grande Amor*, é de um teor completamente diferente da de Luso Soares. Escrita para ser representada na inauguração da exposição de pintura de Mário Silva, «Inês de Portugal», o autor intitula-a de *happening*, o que a

---

<sup>260</sup> *Idem*, p. 94.

<sup>261</sup> *Idem*, p. 102.

coloca na linha das representações improvisadas ou pseudo-improvisadas e da tentativa de destruir a concepção de teatro naturalista.

Empenhado em desmontar não só o mito mas a própria linguagem, Luís Machado confessa: «utilizei algumas frases da obra-prima de António Patrício, 'Pedro, o Cru', uma vez que necessitava de fazer colagens — não foram muitas mas algumas — para as falas de Pedro e era importante (como desmontagem) partir dum texto teatral existente e conhecido»<sup>262</sup>.

A apropriação das tiradas de António Patrício tem uma dupla significação: as frases semelhantes funcionam como um eco conhecido e consagrado, que ao repetir o texto alheio o imitam e o transgridem. A imitação situa-se, evidentemente, na repetição das mesmas falas. Esta repetição, contudo, é transgressiva, uma vez que as frases não só não se situam no mesmo momento diegético nas duas peças, mas também alteram o seu significado de acordo com o contexto.

A análise de alguns casos concretos demonstrará melhor o que acabámos de dizer.

No Acto segundo de *Pedro O Cru*, quando Pedro desenterra Inês, no Convento de Santa Clara, a certa altura, diz: «Cheiras a podre... Saboreio o teu cheiro como um corvo... Melhor do que o das rosas que me deste... Nem o sumo dos pomares de Coimbra... nem o feno ceifado, ó meu amor...»<sup>263</sup>.

A mesma tirada, em Luís Machado, situa-se num momento factualmente posterior: Inês está num ataúde no meio de uma sala e Pedro está mais excitado e mais febril. A sua vingança sobre os assassinos já foi consumada. O uso de maior adjectivação do que em António Patrício contribui também para dar a medida do personagem e da forma como ele está concebido: «Cheiras a podre, Inês! Saboreio o teu cheiro como um corvo guloso (*inclina-se para ela enquanto fala*). É bem melhor do que o aroma das rosas que me deste! (*com doçura*). Nem o sumo gostoso dos pomares de Coimbra é tão divino! Ó meu amor!»<sup>264</sup>.

Frases quase seguidas, em António Patrício, podem aparecer em tiradas deferentes, em Luís Machado, imprimindo-lhes um significado diverso.

---

<sup>262</sup> MACHADO, Luís — *Mistério e Mito de um Grande Amor*, Lisboa, Ed. Império, Ltda., 1984, p. 6.

<sup>263</sup> PATRÍCIO, António — *Pedro O Cru*, *cit.*, p. 118.

<sup>264</sup> *Mistério e Mito de um Grande Amor*, p. 19.

«É a nossa hora, Inês... Estamos sózinhos. Estás bem assim? Tu ouves-me dormindo»<sup>265</sup>.

e

«Estás bem assim? Claro que estás, com o teu Pedro estás sempre bem.

(...)

É a nossa hora, Inês. Sabias? Quero morder os teus lábios!»<sup>266</sup>.

A frase «Há uma Rainha agora em Portugal»<sup>267</sup> aparece em António Patrício na cena, já citada, do convento de Santa Clara, e em Luís Machado, antecede o beija-mão.

Um caso curioso é o da mudança de sujeito na mesma frase. Em *Pedro O Cru*, Pedro, em determinado momento, diz: «Eu por mim sinto que vou nascer»<sup>268</sup>, em *Mistério e Mito de um Grande Amor*, o sujeito é diferente: «Eu sei, minha Inês, eu sinto que vais nascer»<sup>269</sup>.

A mudança do sujeito parece-nos justificada pelo facto de Inês renascer, no fim da peça.

A representação do *happening* obedece a certas regras que são indicadas no início: uma sala nos paços de Santarém, no centro da qual está o túmulo de Inês, e ao lado os corpos dos três assassinos.

Como é próprio deste tipo de teatro, o público é chamado a participar, de uma forma quase compulsiva: «Todos os visitantes da exposição são vestidos com uma capa preta de plástico e recebem também uma vela que a figura feminina que acompanha o pintor acenderá»<sup>270</sup>.

A participação activa dos espectadores no espectáculo que, em princípio, talvez facilitasse a identificação com a cena, tem, na verdade, um efeito contrário. Este efeito é, não só provocado pela interpelação directa dos actores, que cria um certo desconforto, como também pelas constantes mudanças de iluminação que chamam a atenção para o efeito cénico propriamente dito e pelos cartazes que, à semelhança da projecção de *slides* na peça de Luso Soares, criam o brechtiano efeito de distanciação.

---

<sup>265</sup> *Pedro O Cru*, p. 165.

<sup>266</sup> *Mistério e Mito de um Grande Amor*, p. 20.

<sup>267</sup> *Idem*, p. 25 e *Pedro O Cru*, p. 120.

<sup>268</sup> *Pedro O Cru*, p. 140.

<sup>269</sup> *Mistério e Mito de um Grande Amor*, p. 23.

<sup>270</sup> *Idem*, p. 9.

Se o primeiro cartaz se limita a transmitir uma ordem ao público: «SENTEM-SE! POR FAVOR, APAGUEM AS VELAS! PRECISAMOS DO VOSSO SILÊNCIO!»<sup>271</sup>, o segundo faz uma pergunta incómoda; «FOMOS OU NÃO CÚMPLICES DESTA TRAGÉDIA?»<sup>272</sup>, enquanto o terceiro contém uma afirmação polémico-irónica: «A MAIORIA DOS PORTUGUESES GOSTARIA DE TER FEITO AMOR COM INÊS DE CASTRO»<sup>273</sup>. Durante a exposição do último cartaz, duas personagens fazem, agressivamente, essa pergunta a membros da assistência. É evidente que tais artifícios contribuem para um afastamento emocional dos espectadores.

Na primeira cena da peça, o Coro das Clarissas repete alternadamente: «Inês!... Pedro!... Inês!... Pedro!...»<sup>274</sup>, em tom de carpi-deira. Logo a seguir, vem a descrição pormenorizada da cena e o Narrador dá-nos uma breve resenha histórica dos acontecimentos, que levaram à criação do mito.

Este coro, ao contrário do da *Castro* de Ferreira, não comenta a acção mas tem um papel quase mágico. A repetição obsessiva e alternada dos nomes dos dois principais protagonistas, cria um ambiente encantatório que favorecerá os acontecimentos posteriores.

Um outro coro que também está presente é o Coro dos Espíritos cujo papel é ligeiramente diferente do das Clarissas.

A sua primeira tirada resume-se à repetição, que vai aumentando de intensidade, do termo «Necrófilo»<sup>275</sup>, aplicado a D. Pedro.

Esta qualificação faz não só ressaltar a velha ligação do amor e da morte, de que já falámos longamente, mas faz também sobressair o aspecto doentio de D. Pedro, que se compraz na observação desta. A segunda intervenção do Coro dos Espíritos situa-se quase no fim da peça, quando um Eremita tenta ressuscitar Inês.

Este Eremita é definido como «*um misto de mago e astrólogo do século XIV*»<sup>276</sup>, detentor de poderes herméticos e mágicos.

Invocando Hécata (a deusa dos mortos e dos sortilégios), o Eremita tenta, através de palavras mágicas proferidas em Latim,

<sup>271</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>272</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>273</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>274</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>275</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>276</sup> *Idem*, p. 21.

ressuscitar Inês. O Coro dos Espíritos secunda a invocação a Hécata, tendo, neste passo, um papel semelhante ao coro da *Castro*: comenta e desenvolve a acção.

Inês tarda em acordar, o Eremita, em pânico, abandona os ritos mágicos, o Latim dos sortilégios, e diz em português vernáculo: «Acorda... Acorda Inês! Compadece-te da minha pobre cabeça... Mas porque não voltas à vida? Grande devassa! Puta!»<sup>277</sup>.

Ao ouvir estas palavras, Pedro ri-se e Inês começa a levantar-se. O riso de Pedro e os atributos de Inês são elementos que provocam a distanciamento e a destruição do mito. De igual forma, a palmada no rabo que Pedro dá ao eremita, como agradecimento, assim como o espectáculo do beija-mão e a dança que se lhe segue contribuem para desfazer definitivamente a aura de Inês.

O final acaba de destruir qualquer pequeno efeito ilusório que porventura se tenha criado. O Narrador, depois de os actores terem despido os fatos da cena, afirma:

«Deixámos o século XIV, a época de Inês já passou. Regressemos ao presente.

Estamos já em 1985, na cidade de Lisboa e na exposição 'Inês de Portugal' que o artista Mário Silva concebeu para comemorar os seus vinte e cinco anos de pintura»<sup>278</sup>.

A transformação dos personagens em actores e a chamada à realidade extra-palco, lembra os processos de Pirandello e a teorização daí decorrente.

A peça termina com uma canção entoada em coro por todos os participantes. A canção é constituída por três sextilhas que invocam, bastante ironicamente, a figura de Inês.

Escrito para ser representado como *Happening*, *Mistério e Mito de um Grande Amor* consegue dessacralizar o mito inesiano, mediante o uso da ironia, do exagero e do modo de representação. Máscaras que se assumem como máscaras e que não têm a mínima veleidade de se fazerem passar pelas personagens que representam. Ao despir-se no fim da peça, os actores demonstram inequivocamente a sua falsidade, falsidade que os espectadores já tinham sentido. Apesar da cena do beija-mão e da coroação, Inês é definitivamente destronada.

---

<sup>277</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>278</sup> *Idem*, p. 26.

#### IV — CONCLUSÃO

Nas linhas que atrás deixámos, tentámos mostrar os avatares que a figura de Inês de Castro sofreu nos últimos trinta anos, momento de tão grandes modificações literárias e culturais. Apesar de não haver um decréscimo no interesse que a sua imagem de mulher despertou, ela passa a ser analisada de um ponto de vista mais livre e desinibido. Há, na maior parte das obras, a tentativa de escrever a visão pessoal da História, de destrinçar razões esquecidas ou de *inventar* motivações e realidade.

Para Inês de Castro, outra era a vez.

*Maria de Fátima Marinho*