

**Inès de Castro : du personnage au mythe.  
Echos dans la culture portugaise et européenne.**

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours  
de l'Institut Camões



Les organisateurs, lecteurs de l'Institut Camões aux Universités de la Sorbonne Nouvelle/Paris III, Saint-Denis/Paris 8, le responsable de la Chaire Lindley Cintra et le professeur Idelette Muzart-Fonseca dos Santos à l'Université Paris X/Nanterre, remercient leurs Départements de Portugais pour leur collaboration, et plus particulièrement, l'EA 369 « Études romanes » CRILUS-Paris X qui a accueilli les travaux du colloque à l'origine de cet ouvrage. Le CREPAL-EA 3421 (Paris III/Sorbonne Nouvelle), CRIMIC-EA 2561 (Paris IV/Sorbonne) et le CRLLCR – EA 1579 (Paris 8/Saint-Denis) ont apporté aussi leur soutien à ce colloque, qu'ils en soient remerciés.

Conception et réalisation graphique :

David Laranjeira

latelierdedavid@wanadoo.fr

© Éditions Lusophone 2008

22, rue du Sommerard, 75 005 Paris – France

Tél.: 01 46 33 59 39 | Fax: 01 43 54 66 15

Courriel: lusophone@yahoo.com

ISBN – 978-2-908588-36-1

**Inès de Castro :**  
**du personnage au mythe**  
**Echos dans la culture portugaise**  
**et européenne**

**Avec :**

Florence Bellamy  
Pierre Légise-Costa  
Maria Leonor Machado de Sousa  
Ilda Mendes dos Santos  
Idelette Muzart-Fonseca dos Santos  
Lucila Nogueira  
Anne-Marie Pascal  
Anne-Marie Quint  
Ana Maria Ramalhete  
Maria Ana Ramos  
Gilda Santos

ÉDITIONS LUSOPHONE





## Introduction

---

*Pedro et Inès*

*Les étoiles se sont dissoutes dans un azur de plainte ;  
des nébuleuses ont pleuré dans les filets du crépuscule.*

*Par où s'enfuient mes amants défunts ? En quelle  
éternité reposent les corps fatigués ?<sup>1</sup>*

Nuno Júdice

**L**e Portugal a célébré, en 2005, l'héroïne d'une des plus belles et plus tragiques histoires d'amour, source d'inspiration de poètes, de dramaturges, de peintres et autres créateurs, Inès de Castro, 650 ans après sa mort, assassinée sous les ordres du roi Afonso IV du Portugal en 1355.

L'amour de Pedro et Inès rendu immortel d'abord par les deux tombeaux que Pedro fit construire pour recevoir la dépouille des amants, véritables chefs d'œuvre de la sculpture du XIV<sup>e</sup> siècle, puis par les œuvres lyriques, dramatiques, narratives, musicales et autres, qui se succédèrent – dont beaucoup inspirées par les strophes que Camões dédia aux amours de Pedro et Inès, à la fin du chant III de son épopée, *Les Lusitades* – s'est révélé être encore un thème d'actualité.

La difficile relation amoureuse, le tragique destin d'Inès, la personnalité du prince qui, selon l'historien Alexandre Herculano, était « un fou ayant des moments lucides de justice », sa vengeance

---

1. Traduction de Michel Chandeigne, in *Anthologie de la poésie portugaise contemporaine. 1935-2000*, (choix et présentation de Michel Chandeigne), Paris, Gallimard, Poésie, 2003, p. 363.

quelque peu spectaculaire sur les bourreaux de sa bien aimée, le couronnement d'Inès après sa mort, la magnificence et la symbolique des tombeaux des deux amants sont quelques-uns à peine des ingrédients qui ont fait glisser ces personnages de l'histoire vers le mythe et qui ont donné matière à la création artistique.

L'Université de Paris X Nanterre accueillit, le 6 mars 2006, sous le titre : *Inès de Castro : du personnage au mythe – Echos dans la culture portugaise et européenne*, une journée d'études organisée conjointement par les départements de portugais de Paris III, Paris IV, Paris VIII et Paris X (Chaire Lindley Cintra, UFR de Langues, EA 369 Etudes Romanes- CRILUS), le Centre de Langue Portugaise / Institut Camões-Lyon 2 et le Centre Culturel-Institut Camões à Paris, en collaboration avec l'Association des étudiants lusophones de Paris X – *Morabeza*. Cette journée s'est inscrite dans le cadre de ces célébrations, comme partie intégrante du plan annuel d'activités des lecteurs de Portugais (Institut Camões) de Paris et de Lyon.

Le présent volume réunit les sept communications présentées lors de cette journée d'études, ainsi que quatre autres textes que nous avons sollicités à leurs auteurs, sur la même thématique Inésienne, dont certains en Portugais.

Dans la conférence d'ouverture, la grande spécialiste Maria Leonor Machado de Sousa brosse le tableau de la matière inésienne où se croisent, depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, des œuvres et des modes d'expression artistiques multiples, un peu partout en Europe et jusqu'à nos jours.

En ce qui concerne les textes classiques, Anne Marie Quint se penche sur le premier poème inspiré par la belle Inès, qui apparaît dans le *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, ainsi que sur un texte d'Henrique da Mota datée de 1528. Lucila Nogueira, n'ayant pas pu participer à la journée d'études, a néanmoins collaboré à ce livre avec un texte sur l'épisode d'Inès de Castro dans *Les Lusíades*.

La dramaturgie à thématique Inèsienne est l'objet de deux textes, celui de Florence Bellamy, auteur également d'une communication consacrée à la pièce d'Henry de Montherlant, *La reine morte*, et celui d'Ana Maria Ramalhete sur *Pedro, o cru*, d'António Patrício.

La prose poétique d'Herberto Helder, auteur majeur de la littérature portugaise contemporaine, *Teorema*, a inspiré deux études, celle d'Ilda Mendes dos Santos qui fut aussi objet de communication, et celle de Maria Ana Ramos qui montre comment l'écrivain a su s'approprier du motif médiéval du 'cœur mangé'.

Gilda Santos s'est penché sur la nouvelle de Mário Cláudio, « Dom Pedro I e Inês de Castro » du livre *Triunfo do Amor Português*, pour mettre en évidence des amours devenus un 'thème classique' de la culture portugaise.

La tradition orale ibérique, en Espagne comme au Portugal et au Brésil, a été elle aussi transformée par la thématique des amours de Pedro et Inès, comme le démontra Idelette Muzart-Fonseca dos Santos par son analyse du *Romance de la Aparición* et ses variantes.

Anne Marie Pascal aborde ensuite les représentations iconographiques du couronnement d'Inès et Pierre Légise-Costa donne à connaître les nombreux opéras composés en Europe, ainsi que les films réalisés au Portugal et en coopération avec l'Espagne sur les amours de Pedro et Inès.

Enfin, une lecture et mise en espace autour d'Inès de Castro: *Le reste est silence* avec des textes d'Eduarda Dionísio (*Falás da Castro*) et de Lúdia Martinez (*Cartas de amor de Pedro e Inez*) avec: Martine Vinsani, Bernadette Hildeilfinger, Emerentienne Dubourg, David Weiss, Anne Savina et Lúdia Martinez clôture cette journée.

Le texte poétique de Lídia Martinez ainsi qu'un poème de Lucila Nogueira figurent en annexe.

Cette publication a été rendue possible grâce au soutien de l'Institut Camões et du Centre Culturel-Institut Camões et à la précieuse collaboration de nos collègues Margarida Ochôa, Manuela Valente et Diana Pais. Nous les en remercions.

Nous souhaitons que la richesse et la variété des textes ici réunis contribuent à la découverte de l'univers artistique que l'histoire de ces amours, tissée de passion et de mythe, continue d'enrichir. Que tous les auteurs soient remerciés pour leur contribution, leur savoir, leur approche critique et généreuse.

**Adelaide Cristóvão**  
**Carla Soares Jesel**  
**Idelette Muzart-Fonseca dos Santos**  
**José Manuel da Costa Esteves**

# Inès de Castro : du Portugal vers l'Europe

---

**Maria Leonor Machado de Sousa**

Universidade Nova de Lisboa

*La vie, la mort et la glorification d'Inès de Castro, tel qu'elles se sont passées au Portugal, sont devenues un thème que les écrivains portugais n'ont jamais abandonné jusqu'à nos jours.*

*Étant donné qu'il s'agit d'une héroïne d'origine galicienne, les écrivains espagnols ont souvent raconté son histoire.*

*Au XVII<sup>e</sup> siècle le reste de l'Europe la découvrit aussi par l'apport de travaux d'historiens. Dès la fin de ce siècle on comptait déjà des œuvres littéraires à son propos qui depuis se succédèrent régulièrement jusqu'à nos jours, en adoptant toujours des caractéristiques spécifiques dans chaque pays.*

**I**nès de Castro fut un personnage galicien qui a eu une place relevante dans l'histoire du Portugal. C'est le cas d'une étrangère qui a vécu dans notre pays et ici est devenue célèbre, et même un symbole de l'amour portugais. Sa célébrité ne s'est pas détenue au Portugal, elle a tellement dépassé nos frontières qu'elle est devenue un personnage que toute l'Europe connaissait déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle, au moyen de la chronique, de la poésie, du drame, de l'opéra, du ballet. On pourrait ajouter au moyen des *Lusiades*, qui ont été traduits dans beaucoup de langues, le latin, le russe, l'hébreu, le hollandais, le suédois, le

hongrois, le polonais, le bohémien et même le dialecte wallon. Au XIX<sup>e</sup> siècle, elle était déjà connue au Brésil et en Amérique du Nord, et au XX<sup>e</sup> siècle elle est arrivée en Amérique du Sud au moyen du théâtre espagnol et du cinéma.

Le fait que tout au long de 650 années des centaines d'œuvres de tous genres se soient accumulées et qu'encore aujourd'hui on continue à écrire et à publier sur elle en plusieurs langues et avec une régularité unique soulève constamment le problème du "pourquoi". Qu'est ce qu'on trouve dans l'épisode inésien qui peut justifier cet intérêt permanent qu'aucun autre n'a éveillé? Il y a maints épisodes de grands amours tragiques à propos desquels on a peu écrit. Quelques œuvres ou, comme c'est le cas de Roméo et Juliette, pratiquement une seule œuvre, ensuite transposée à l'opéra, au ballet et au cinéma, en ont fait la célébrité. C'est le cas de Tristan et Iseut, Didon et Enée, Orphée et Eurydice, par exemple. Mais il s'agit d'histoires de l'imaginaire moyenâgeux ou de la mythologie classique, elles deviennent froides et distantes. Mais le cas de Pedro et Inès est historique. Pourtant, curieusement, dans beaucoup de pays européens on peut tomber sur des épisodes signalés par des amours défendus et tragiques où on trouve quelques éléments qui existent aussi dans la tragédie de Pedro et Inès. À l'exception de Maria Padilla, maîtresse de Pedro le 1<sup>er</sup> de Castille, qui mourût de mort naturelle, les histoires des autres personnages n'ont pas dépassé la littérature de leurs pays et à des époques précises, surtout pendant le Romantisme.

Dans toutes ces histoires, toutes moyenâgeuses, le nœud de l'affaire est la raison d'état, fondamentale à une époque où les nations essayaient d'assurer leur survivance politique, et où ces amours royaux étaient dangereux pour cette survivance, soit à cause des alliances, soit à cause des confrontations qu'elles provoquaient, soit encore parce qu'elles étaient inégales d'un point de vue social et qu'elles empêchaient d'autres alliances

plus utiles. Ils étaient tous des amours secrets, même si pour plusieurs d'entre eux on parle de légitimation d'un mariage hypothétique et de l'existence d'enfants. Dans tous les cas on parle de funérailles somptueuses. En Pologne on rapporte le couronnement du cadavre, mais c'est seulement la statue d'Inès qui est couronnée. On exalte toujours la beauté des tombeaux. Mais seule l'histoire d'Inès rassemble tous les éléments que nous rencontrons dispersés : les enfants de l'héroïne française, l'arrêt de mort de l'allemande, toutes les deux curieusement portant le nom d'Agnès, les frères de la polonaise, la vie de réclusion de l'anglaise, celle-ci semblable à celle d'Inès, quand elles essayaient de fuir les dangers auxquels elles ont néanmoins succombé.

Les Portugais, mélancoliques, sentimentaux et fatalistes, ont peut-être donné plus de poésie à leur épisode, mais le fait que cet épisode réunisse un plus grand nombre d'éléments fascinants, le fait qu'il soit sans aucun doute le plus documenté et le fait qu'il ait été célébré par de grandes œuvres, ou au moins fameuses – *Os Lusíadas* au XVI<sup>e</sup> siècle au Portugal, *Reynar después de morir* au XVII<sup>e</sup> en Espagne, *Inès de Castro* au XVIII<sup>e</sup> en France, l'opéra de Persiani au XIX<sup>e</sup> en Italie, *La Reine Morte* et *Corona de amor y muerte* au XX<sup>e</sup> – ont peut-être maintenu vivant l'intérêt pour ce thème. Le tourisme débutant et en lente croissance aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, mais en progression rapide et explosive au XX<sup>e</sup>, a diffusé l'histoire de Pedro et Inès dans tous les continents. Alcobaça, où elle est toujours racontée devant les fameux tombeaux, est un arrêt obligatoire pour ceux qui visitent le Portugal, et a dû avoir une très grande influence dans la diffusion de l'épisode.

J'ai déjà dit que le cas portugais est plus riche que les autres, mais ce n'est pas seulement parce qu'il réunit tous les éléments mais parce qu'il y en a trois qui sont uniques : l'existence de tombeaux jumeaux pour les deux amants, la statue couronnée

d'Inès et surtout la rencontre avec le Roi Afonso IV, qui a tellement inspiré les écrivains. Il s'agit d'une scène que l'historiographie moderne essaye de désavouer, mais qui a été conservée par la légende, la tradition et la littérature. Cette rencontre est la pierre angulaire de l'épisode, qui continue à inspirer tous les écrivains et qui donne des résultats éclatants surtout au théâtre. À la première de la fameuse tragédie de *La Motte*, en 1723, la scène de la rencontre a fait pleurer Voltaire. C'est la scène de la tendresse, c'est la confrontation de la méchanceté des hommes avec l'innocence des enfants, c'est la tragédie de l'orphelinat et de la solitude des petits enfants à qui on tue leur mère, sans autre cause que celle d'avoir aimé.

Tout ça peut expliquer la plus grande diffusion de cet épisode par rapport à ceux que je considère parallèles. Mais ce qui a le plus de poids ici c'est la superposition d'une histoire réelle au mythe universel de l'amour au-delà de la mort, qui est si bien illustré par la proclamation d'Inès comme reine, « afin que régne morte dans la mémoire celle qui avait régné vivante dans l'âme d'un prince », comme a écrit Faria e Sousa dans les commentaires aux *Lusiades*, en 1639. Je ne peux pas m'empêcher de citer, à propos, ce que Fernão Lopes a écrit environ un demi-siècle après cette déclaration de royauté: « [D. Pedro] a pris soin de montrer au monde que, si l'amour qui est d'habitude enseveli avec la chose qu'on aime, le sien était si excellent qu'il allait beaucoup au-delà de la mort et renaissait comme la Phénix de ses mêmes cendres ».

J'ai essayé d'expliquer, comme je les vois, les raisons qui peuvent éclairer la permanence de l'intérêt pour l'épisode d'Inès de Castro. Je ferai après l'analyse de sa diffusion en Europe, qui a été plus importante que le simple fait de l'avoir fait connaître. Si au Portugal en général les lignes tel qu'elles ont été présentées dans les premiers textes se sont maintenues, le parcours à travers l'Europe a ajouté ou changé quelques éléments, pour

des raisons qui ont surtout à voir avec la simplicité de l'histoire réelle, qui, en vérité, ne s'adapte qu'à la poésie. Voyons :

Inès a accompagné au Portugal, en qualité de dame de compagnie, sa cousine Constança, qui venait épouser l'Infant. Elle aurait éveillé l'amour de celui-ci encore en vivant de Constança, à tel point que celle-ci a invité Inès à être la marraine de son fils aîné, mort très tôt. Elle trouvait ici la façon de l'éloigner de Pedro, puisque la condition de compère et commère créait un lien de parenté qui rendait cet amour incestueux. L'essai a été vain, et Afonso IV a exilé Inès au château d'Albuquerque, où elle avait grandi avec une tante et où elle avait vécu quelque temps avec Constança, avant de venir au Portugal. Après la mort de sa femme, Pedro a fait venir Inès et a vécu avec elle éloigné de la Cour, puisque leur amour n'y était pas bien vu, surtout pour des raisons politiques : Inès avait deux frères qui avaient servi Pedro de Castille, avec qui ils s'étaient brouillés. Ils étaient venus au Portugal, où ils avaient une très grande intimité avec Pedro. On craignait leur influence, parce qu'ils avaient essayé, tant qu'on le sait, d'entraîner l'Infant dans une guerre contre Castille qui pourrait tourner mal pour le Portugal.

Dans une occasion où Pedro était allé à la chasse, en laissant Inès seule avec leurs enfants, au palais de Santa Clara, à Coimbra, un conseil d'état a été réuni à Montemor-o-Velho, où le Roi a décrété la mort d'Inès. Selon la tradition, le Roi lui-même serait allé à Coimbra. Elle y alla à sa rencontre avec ses enfants, se jeta à ses pieds et cria grâce. Le Roi se serait rendu à ses demandes, mais les conseillers ont emporté le dessus, et Inès fut morte le 7 janvier 1355, pas à l'aide d'épées, comme Camões l'a écrit, mais avec le couteau du bourreau, comme la chronique contemporaine l'a enregistré. Cela a mis l'Infant en fureur, et il fit la guerre civile qui ravagea le Nord du pays, où se trouvaient les terres des conseillers qu'il considérait coupables de la mort d'Inès. L'Archevêque de Porto et la Reine Beatriz

ont réussi la paix. L'Infant a signé un pacte de paix avec son père. Il jura pardonner aux conseillers et eut ses pouvoirs renforcés, surtout en ce qui concernait la justice.

Après la mort du Roi, Pedro se mit d'accord avec Pedro de Castille pour échanger des exilés castillans au Portugal contre deux des conseillers, le troisième s'étant échappé. Il tua les deux d'une façon extrêmement cruelle, en leur faisant arracher le cœur en vie, dans un cas par la poitrine, dans l'autre par le dos. En 1360 il proclama l'existence d'un mariage dans la cathédrale de Bragança. Ce mariage, qui n'a peut-être jamais existé, rendait les enfants d'Inès légitimes, ce qui était important pour la succession, au cas où Fernando, le seul héritier, serait mort. L'année suivante, il fit « la plus honorable translation qu'on ait pu avoir vue jusqu'à lors au Portugal », comme a écrit Fernão Lopes. Inès de Castro fut ramenée du monastère de Santa Clara, où elle était ensevelie, lors d'une cérémonie un peu fantasmagorique, à l'abbaye d'Alcobaça, au magnifique tombeau que Pedro avait fait bâtir.

Ces faits constituent la vérité historique, à l'exception possible de la rencontre avec le Roi, mais par manque d'action ils réussissent peu sur le plateau. Ainsi, les auteurs étrangers, qui ont préféré la tragédie, contrairement aux Portugais, qui ont choisi surtout la poésie, ont eu besoin d'introduire dans l'épisode de nouveaux éléments, selon leur fantaisie ou des influences de leurs traditions.

L'épisode des amours de Pedro et Inès a eu autant de répercussion en Espagne qu'au Portugal, pour des raisons faciles à comprendre, puisqu'il y avait des intervenants castillans et Inès était galicienne. Il est curieux que la poésie populaire sur ce sujet s'est développée surtout en Espagne, où nous trouvons un grand nombre de romans. C'est dans ce domaine qui apparaît peut-être la première nouveauté, le couronnement après la mort et le baisemain, qui sont passés à la littérature érudite

en 1577, où ils constituent la conclusion de la double tragédie de Jerónimo Bermudez, *Nise Lastimosa* et *Nise Laureada*. La deuxième nouveauté est aussi espagnole, elle date de 1612, et on la trouve dans le drame de Mejía de la Cerda *Tragedia famosa de Dona Inês de Castro*. Il apparaît ici un personnage nouveau, Rodrigo, amoureux d'Inès. Elle ne l'accepte pas, et il prend sa vengeance : avec les trois conseillers, il va convaincre le Roi à faire mourir Inès. C'est lui qui la tue, après un dernier essai de se faire accepter.

Le drame espagnol suivant, écrit avant 1644, ne fut imprimé qu'en 1652 à Lisbonne. Son auteur est Luiz Vélez de Guevara, et le titre est *Reynar despues de morir*. Il y a un autre personnage nouveau, l'Infante Branca de Navarra, qui vient au Portugal pour épouser Pedro. Elle devient furieuse en sachant qu'il s'est marié avec Inès et dénonce les deux auprès du Roi, qui décide de tuer sa belle-fille. Quoiqu'il soit attendri, les conseillers l'exécutent. Cette Branca est apparue pour la première fois, comme la première nouveauté, dans un roman populaire, « A la Reina de los cielos », où le Roi de Navarre prend les armes contre le Roi portugais, qui demande une trêve, pendant laquelle il mit Inès à mort.

Nous avons ici la contribution de l'Espagne pour la formation de l'histoire, avec deux éléments typiquement associés au caractère espagnol, le goût du spectaculaire (le couronnement) et la jalousie violente (Rodrigo et Branca).

Ces éléments nouveaux ne furent jamais abandonnés dans la littérature inésienne. En 1930, l'anglaise Anette Meakin publia une adaptation très proche du texte de Guevara, et cette tradition a influencé les deux tragédies les plus importantes du XX<sup>e</sup> siècle, *La Reine Morte* de Montherlant (1942) et *Corona de amor y muerte* (1955) de Alejandro Casona, quoique dans la première pièce le couronnement est fait de façon symbolique, de la main de Pedro lui-même, qui pose la couronne sur le ventre d'Inès, enceinte de son premier fils.

Le drame de Guevara fut le plus grand succès inésien du théâtre espagnol. Il fut ‘reformé’ en 1902 pour l’inauguration du Théâtre Espagnol de Madrid et transformé en opéra l’année suivante.

La littérature inésienne portugaise, initiée dans la poésie en 1516 et 1526, inclut aussi une tragédie, *Castro*, écrite par António Ferreira vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Il s’agit d’un très beau texte, qui est la première tragédie européenne moderne, dont l’héroïne est un personnage de l’histoire récente et pas mythologique. Elle ne fut traduite en français qu’au XIX<sup>e</sup> siècle.

Mais la littérature portugaise a aussi subi la contamination de la tradition espagnole au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, par l’influence bien sûr des compagnies espagnoles qui visitaient régulièrement le pays au temps de la domination espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle. Une représentation a été enregistrée encore en 1733. Le premier drame portugais dans cette tradition est peut-être celui de Nicolau Luís, et on lui attribue la date de 1760. Son titre est *Tragédia de Dona Inês de Castro*. Il fut le plus grand succès du théâtre portugais du XVIII<sup>e</sup> siècle et il eut de successives éditions et représentations pendant le siècle suivant. Mais ici nous trouvons une nouvelle Inês, décidée à quitter Pedro afin qu’il ne perde pas la couronne qui lui est en droit. Le ton est plus lyrique que celui des textes espagnols.

Nous ne savons pas comment le drame de Guevara est arrivé en France, mais il est vrai que son influence apparaît dans la première tragédie française sur ce sujet, *Inês de Castro* de Houdard de La Motte, dont la première eut un énorme succès. Elle fut le début de la « Querelle des Anciens et des Modernes ». Ce succès ne peut pas être évalué seulement par les nombreuses représentations et éditions, mais aussi par les dix-neuf feuilletes qu’on connaît de l’année même de sa mise en scène, par les innombrables références qui lui sont faites tout au long du siècle et par une nouveauté : les satires, qui sont apparues

aussi en 1723. Elles doivent être les premières parodies d'Inès de Castro. Je n'en connais au Portugal qu'à partir de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Si nous n'acceptons pas que le motif de l'Infante espagnole qui doit épouser Pedro fut une coïncidence de l'imagination de La Motte, nous pouvons trouver une autre source pour celui de la jalousie dans le premier roman sur Inès de Castro, publié en Amsterdam en 1688 par un anonyme français qui a été identifié comme Mlle Barbier de Brilhac ou Jean-Barbier de Brilhac, avec le titre *Agnes de Castro, nouvelle portugaise*. C'est un autre succès européen, qui a été traduit dans plusieurs langues. Son destin est curieux : il fut traduit deux fois en anglais pendant la même année de 1688, dont une par une autre femme, Aphra Behn. Il eut onze éditions au XVIII<sup>e</sup> siècle en Angleterre, et le fait qu'il était français fut oublié à tel point qu'en 1761 et 1775 il fut retraduit en français et publié à Amsterdam, la ville où il avait paru.

Dans ce roman le motif de la jalousie est double : Elvira est amoureuse de Pedro, et Alvar Gonçalves, son frère, d'Inès. Désespérée parce qu'elle n'atteint pas ce qu'elle veut, Elvira convainc Alvar à tuer Inès. Il y a ici deux motifs nouveaux : la bonté de Constança envers Inès, à tel point qu'elle demande à Pedro de l'épouser quand elle, Constança, sera morte, et les lettres de Pedro et Inès, que la tradition portugaise a parfois enregistrées, envoyées par le conduit d'eau qui lie Santa Clara à la Fontaine des Larmes.

En Angleterre, le roman a donné lieu à une tragédie violente, à l'instar de Shakespeare, de Catherine Trotter, la première femme anglaise à écrire pour le théâtre après Aphra Behn, l'auteur du roman que j'ai mentionné ci-dessus.

En revenant à la tragédie de La Motte, la première grande œuvre du XVIII<sup>e</sup> siècle sur ce sujet, nous retrouvons là un nouveau personnage, une belle-mère de Pèdre, qui veut le marier avec sa fille Constance, bonne et généreuse comme Constança

dans la tradition littéraire portugaise. Dans cet ouvrage, Inès obtient la grâce du Roi, mais elle est empoisonnée par la Reine. À l'époque de Louis XV, le poison était associé à quelques scandales dans la Cour, dans un cas lié à la Reine elle-même. Depuis il n'est plus disparu de la littérature inésienne française même pendant le XIX<sup>e</sup> siècle.

La Motte a ajouté une autre nouveauté à l'histoire de Pedro et Inès : le plus important détail contre le mariage des deux amants était une loi qui empêchait un roi ou le prince héritier de se marier avec une femme d'un rang social inférieur. La transgression de cette loi impliquait la mort des coupables. D'abord le Roi décide de faire respecter la loi, en disant :

Dom Père par son crime a mérité la mort ;  
Et les Lois, malgré nous, décident de son sort.  
La Majesté suprême une fois méprisée,  
Sans le sang criminel ne peut être apaisée ;  
Et les droits qu'aujourd'hui doivent venger vos coups,  
Son ceux de votre rang, et ne sont point à vous.

Mais il est déchiré par ses sentiments contradictoires de Roi et de père :

Ma fille, levez-vous. Ces Enfants que j'embrasse  
Me font déjà goûter les fruits de votre grâce :  
Ils me font trop sentir que le sang a des droits  
Plus forts que les serments, plus puissant que les lois.

Constance essaye de convaincre Pedro et Inès à fuir, ce qui n'est pas possible parce que le Roi fait arrêter l'Infant. Il cède néanmoins à la tendresse quand il connaît ses petits-enfants, qu'Inès lui présente :

Jouissez désormais de toute ma tendresse.  
Aimez toujours ce Fils que mon amour vous laisse.

J'ai déjà dit comment la tragédie s'achève par l'intervention de la belle-mère qui empoisonne Inès.

Malgré le succès de cette pièce, le critique littéraire La Harpe, qui a publié la deuxième traduction française des *Lusiades* en 1776, fut impitoyable pour La Motte, en suggérant quelque chose qui était encore inimaginable à cette époque, une tragédie en prose :

Celui [le sujet] d'Inès, trait d'histoire qui a fourni un très bel épisode à Camoens, offrait un si grand fonds d'intérêt, qu'il n'était pas nécessaire d'être poète pour y réussir, et qu'il eût fait plaisir même dans une prose commune, qui après tout aurait valu à peu près les vers de Lamotte.

Il est très important qu'un critique du XVIII<sup>e</sup> siècle reconnaisse que l'épisode est plus beau dans la simplicité de Camões que dans les intrigues compliquées des tragédiens.

Des plusieurs tragédies françaises sur ce sujet on doit mettre en évidence celle de Victor Hugo, de 1820 mais publiée seulement dans ces œuvres inédites en 1863. Aux éléments déjà connus il a ajouté une action étrange, avec l'intervention du chef maure Albaracin, qui haïe Pedro parce qu'il est le seul ennemi qu'il n'a pas pu vaincre.

La dernière œuvre inésienne française du XIX<sup>e</sup> siècle fut un opéra de Julien Duchesne, *Inès de Portugal*, de 1864. Elle revient sur les détails de la tradition française, mais elle reprend l'importance d'un amoureux refusé des tragédies espagnoles.

Les éléments nouveaux que j'ai cités marquent la fin de la première phase de l'évolution de l'épisode d'Inès de Castro. Elle est définie par la transformation d'une histoire tragique portugaise, caractérisée par la vision lyrique d'un amour

malheureux, allongée par la nostalgie (la *saudade*) dans une source d'inspiration littéraire pour l'Europe. Les grands changements sont le résultat de l'intervention espagnole, qui a mis en deuxième place ou même oublié la raison d'état, dépassée par la force de sentiments extrêmement violents – envie, jalousie, vengeance et surtout une passion qui a pu vaincre la mort. C'est la fin d'une interprétation de l'épisode qui, tout en falsifiant complètement l'histoire, fut celle que l'Europe a connu et souvent préféré.

L'intérêt de Hugo pour Inès a poussé le Duc d'Orléans à lui offrir le tableau du couronnement par Gillot St. Èvre; celui-ci, quand il fut présenté à Londres, en 1829, a inspiré un roman à Anna Eliza Bray, elle aussi – et sans qu'il y ait quelque chose à voir avec le tableau – utilise des Maures dans une intrigue compliquée. C'est *The Talba, or the Moor of Portugal*, en 1830. En ce qui concerne le tableau, un des trois tableaux romantiques que nous pouvons voir aujourd'hui, il est dans le Musée Victor Hugo, à l'île de Guernesey. Un autre aussi français, de Pierre-Louis Comte, de 1849, se trouve au Musée des Beaux-arts de Lyon. Il est appelé aussi *Le couronnement d'Inès de Castro*. Le troisième tableau fut peint par le russe Brüllov, en 1834, s'appelle *La mort d'Inès de Castro*, peut être vu au Musée Russe de St. Petersbourg et c'est le plus beau des trois.

On sait qu'il y avait un autre tableau d'un peintre français, le Comte de Forbin, intitulé *Inès de Castro couronnée après sa mort*, daté d'avant 1817. Il fut la source d'un autre roman, de Mme de Genlis, *Inès de Castro*, écrit cette année.

Nous ne savons rien des possibles relations de St. Èvre et Comte avec notre pays, mais le Comte de Forbin a été au Portugal sous les ordres de Junot au temps de la première invasion française, et cela peut justifier l'intérêt pour le sujet. D'ailleurs, il n'a pas peint un seul tableau, mais deux, qui auraient quelques différences. Un des deux fut offert par la Duchesse de Parme à l'Impératrice d'Autriche, qui l'avait au château de Salzbourg.

Au-delà de l'influence directe sur les auteurs français, la tragédie de La Motte fut traduite et adaptée en anglais, allemand, hollandais, italien, espagnol et même en portugais, en 1792. Son succès en Italie, où elle fut publiée en 1728 et représentée deux ans après, fut très important, parce que cela a été par son intermédiaire que le thème passa dans les genres musicaux, le ballet et l'opéra. Dans ce domaine il apparut pour la première fois dans un drame lyrique de Metastasio, en 1733, intitulé *Demofonte* (l'histoire de Pedro et Inès selon La Motte, dans un scénario neoclassique). La loi de La Motte existe aussi dans le drame italien, mais seulement pour « l'épouse vassale », mais Metastasio a trouvé une résolution qui permet un dénouement heureux.

La fureur de l'opéra italienne, qui était alors générale en Europe, justifie la célérité de la diffusion de cet ouvrage. Au-delà de l'Italie, où elle était chantée presque tous les ans dans plusieurs villes, elle fut mise en scène à Vienne dans l'année même de 1733, au Monaco et à Lisbonne en 1737, à Brunswick en 1743, à Berlin en 1746, à Dresden en 1748.

Des dizaines de ballets et d'opéras sur Inès de Castro furent composés ou adaptés en Italie, où les grandes villes fêtaient le Carnaval avec ce genre de spectacles. Les plusieurs variantes incluaient l'altération du dénouement, en suivant la tendance de l'opéra dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle qui préférait les dénouements heureux. Les ballets présentés à St. Petersburg en 1792 furent particulièrement somptueux.

En Allemagne sont apparus au moins un opéra et des parties pour opéra, comme l'air que Weber a écrit pour l'*Inès de Castro* de Bianchi, de 1794, une des plus fameuses, qui fut chantée dans toute l'Europe.

Le Romantisme a marqué fortement la tradition de l'opéra, qui est devenu un récit de violence et mort, comme il était arrivé dans celui de Persiani, repris les dernières années dans plusieurs

scènes en Europe, y inclus le Portugal. Son succès européen a dépassé ceux de Bianchi, en 1764, et de Zingarelli, en 1803.

Malgré tout l'éclat qui entourait les genres musicaux en Italie, normalement les œuvres ne présentaient pas le couronnement. L'auteur de la plus célèbre tragédie inésienne italienne, de 1826, David Bertolotti, mentionne cet évènement dans la préface, mais il ne le met pas en scène, en laissant seulement la promesse finale de D. Pedro.

En ce qui concerne l'Angleterre, La Motte fut adapté par David Mallet en 1763, avec le titre *Elvira*, qui apporte la nouveauté, qui n'a pas été répétée, de changer le nom de l'héroïne.

En 1776 fut publiée la plus célèbre version des *Lusiades*, de William Julius Mickle, qui quatre ans auparavant avait présenté l'épisode du 3<sup>e</sup> chant pour se procurer des souscripteurs pour son travail, quelque chose qui s'est aussi passée avec des traducteurs français et allemands. Cette démarche n'a pourtant pas introduit la tradition camonienne en Angleterre. La tradition britannique s'est caractérisée d'avantage par une très grande variété et originalité de traitements. Une seule tragédie, anonyme, de 1840, a présenté le couronnement, qui n'existe pas dans les autres cinq tragédies du XIX<sup>e</sup> siècle. Elles ont toutes un trait commun, qui a peut-être quelque chose à voir avec la moralité victorienne : Inès et Pedro sont toujours mariés.

À la fin du XX<sup>e</sup> siècle, John Clifford a écrit pour le festival d'Edimbourg en 1989 une nouvelle *Inès de Castro*, et James MacMillan en a fait un opéra pour le même festival en 1996. Le drame a été traduit et représenté en plusieurs langues.

En Allemagne on ne rencontre aucun grand écrivain qui s'intéressa à ce sujet, même s'il était déjà connu au XVIII<sup>e</sup> siècle. Aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles il y a eu plusieurs traductions, tragédies et de longs romans, qui ont repris plusieurs éléments comme le couronnement et ont ajouté quelque chose de nouveau, par exemple une Constança rancunière qui avant de mourir exige du Roi la

mort d'Inès. Pourtant les auteurs allemands, comme les historiens, sont ceux qui se soucient le plus des éléments historiques.

Le 600<sup>e</sup> anniversaire de la mort d'Inès, 1955, a été marqué à la radio par le texte *Pedro und Ines. Eine portugiesische Liebesgeschichte*, d'Alois Fink, qui avait vécu à Coimbra et a su transmettre la mélancolie de l'histoire. Le fonds musical a utilisé la guitare portugaise et des chants de l'Alentejo. Un cinéaste hongrois, Vlada Majic, en a fait un film très intéressant, où le passé se mêle avec le présent. Il fut entièrement tourné au Portugal.

En 1982 Otto zur Nedden a écrit un très beau texte, où le Roi revit les scènes centrales et subit la rage de Pedro, qui crie sa douleur et ses projets de vengeance et de réparation.

L'attraction pour cet épisode s'est maintenu au début du XX<sup>e</sup> siècle, parce qu'on prolongea la vision romantique du siècle antérieur, et elle n'est jamais disparue, soutenue par des récits de voyage et surtout par une grande tragédie française, *La Reine Morte* d'Henri de Montherlant, qui sept ans après sa parution avait déjà 144 éditions et a continué un parcours triomphal. Elle fut le plus grand succès inésien européen. Son grand personnage est Afonso IV, qui, sous le nom de Ferrante, est traité d'un point de vue freudien. Une phrase exprime bien le conflit de ses sentiments : « Un remords vaut mieux qu'une hésitation qui se prolonge ». Ce personnage justifie peut-être le succès du drame, plus grand que celui de Casona, *Corona de amor y muerte*, qui est un des plus beaux textes sur ce sujet.

Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, cet épisode a été étudié dans des thèses de doctorat ou d'autres travaux théoriques, par deux Allemands, un Espagnol, une Belge, plusieurs Italiens et plusieurs Français. Le point culminant de ces études a été la polémique sur l'hypothétique précedence des œuvres espagnoles de Bermudez par rapport à *Castro* de António Ferreira en 1975, à laquelle Aníbal Pinto de Castro a mis magistralement fin en 1977, on établissant la précedence de la tragédie portugaise.

Aussi pendant ce siècle, des chercheurs étrangers ont-ils fait des recherches sur Inès de Castro et ont découvert des textes importants sur le sujet.

Avec la musique de Ruy Coelho et des costumes et des décors d'Almada Negreiros, on a préparé au Portugal un ballet pour Diaghilev, qui visita le pays en 1916. Ce ballet n'est jamais arrivé à bon port et les dessins se sont perdus.

En ce qui concerne l'opéra, j'ai trouvé trois textes italiens et l'anglais de MacMillan dont j'ai déjà parlé. Celui de Renzo Rossellini, de 1973, fut écrit sur la tragédie de Montherlant.

Même au XXI<sup>e</sup> siècle, les conclusions que nous pouvons tirer par rapport à l'intérêt des écrivains et des artistes portugais – et du public en général, qui leur correspond – sont que non seulement cet intérêt n'est pas disparu, comme il est encore accru dans les dernières décades, peut-être contre tout ce que notre civilisation pourrait faire croire.

On doit remarquer qu'en général la tendance est de libérer l'épisode des éléments fantasques, en essayant de nous présenter Pedro et Inès dans leur qualité humaine, poursuivis par un amour et un destin implacables, qui ont fait d'eux des victimes que les hommes de tous les temps peuvent comprendre et déplorer. Même si on comprend la raison d'état, il est impossible de ne pas imaginer ce qu'ils ont souffert.

Peut-être parce qu'*Os Lusíadas* ont été si largement répandus, la tendance est de considérer le grand intérêt pour cet épisode comme le résultat de la lecture de Camões, mais l'analyse détaillée de beaucoup de textes étrangers, tout le long des derniers siècles, montre qu'*Os Lusíadas* n'ont pas été leur origine. Les responsables de cet intérêt ont été surtout les traditions espagnole et française, ce qui pourtant peut maintenant être inversé, surtout à partir de la tragédie de John Clifford, plus sobre et plus proche des faits historiques. Ce qui est certain est que, poignardée ou empoisonnée, pleurant,

déclamant, dansant, chantant, Inès de Castro semble être un personnage qui attirera l'inspiration des artistes « jusqu'à la fin du monde ».

## **Bio-bibliographie**

---

Maria Leonor Machado de Sousa est professeur des universités émérite à l'Universidade Nova de Lisboa. Elle a fait ses études en Philologie Germanique et s'est spécialisée en Études Anglo-Portugaises, créant dans ce domaine un département, un Master, un Centre de Recherches et la Revue d'Études Anglo-Portugaises, qui a publié à ce jour 16 numéros. Elle a été la première « Vice-Reitora » (vice-présidente) de l'Universidade Aberta et Directrice de la Bibliothèque Nationale (1990-1996). Elle s'est consacrée à l'étude du rayonnement en Europe de personnalités historiques portugaises, principalement Inès de Castro sur laquelle a publié plusieurs travaux, notamment *Inês de Castro na Literatura Portuguesa* et surtout *Inês de Castro, Um Tema Português na Europa*, avec une 2<sup>e</sup> édition, revue et actualisée, en 2005. Dans ce domaine plusieurs ouvrages ont bénéficié de sa coordination : *D. Sebastião na Literatura Inglesa*, *Camões em Inglaterra* et *A Guerra peninsular em Portugal*.



## Inès de Castro et les poètes du *Cancioneiro Geral*

---

**Anne-Marie Quint**

Professeur émérite, CREPAL

Université de la Sorbonne Nouvelle / Paris III

*Ce sont des poètes du Cancioneiro Geral (1516) qui ont composé les premières versions poétiques de l'histoire d'Inès de Castro qui sont parvenues jusqu'à nous. Le tragique destin de l'amante de Pierre le Justicier a inspiré à Garcia de Resende d'abord, puis à Henrique da Mota, des effusions lyriques touchantes. On notera que ces premières élaborations du mythe littéraire sont tardives, postérieures de plus de 150 ans aux événements historiques. Dans les deux cas, les poètes ont adopté une forme prouvant qu'ils ont été très sensibles au caractère dramatique (au sens de théâtral) du sujet choisi. On essaiera de montrer dans quelle mesure ces textes, autant ou plus que les récits des chroniques, peuvent expliquer la postérité considérable qui a suivi.*

Quand on connaît la fortune littéraire de la légende d'Inès de Castro depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, on peut légitimement s'étonner de constater que le destin tragique de la belle Galicienne ne semble guère avoir inspiré poètes ou dramaturges avant les années 1500. La mort d'Inès date pourtant du 7 janvier 1355, et les chroniqueurs des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, tant portugais qu'espagnols, avaient bel et bien consigné les faits. Or c'est seulement dans le *Cancioneiro Geral* de 1516 qu'ils donnent lieu à

un premier poème. Celui-ci, dû à la plume de l'organisateur du recueil, Garcia de Resende, est relativement long : 28 dizains, soit 280 vers. Mais il n'occupe pas une position privilégiée dans le volume et se situe, en fin d'ouvrage<sup>1</sup>, à peu près au milieu des compositions dont Garcia de Resende est auteur ou co-auteur. Faut-il en déduire que les autres poètes de la cour d'Emmanuel le Fortuné ne sont guère intéressés par cette histoire pathétique ? En fait, bien des indices nous conduisent à une conclusion différente. Une composition originale d'Henrique da Mota, datée de 1528 et retrouvée il y a quelque cinquante ans<sup>2</sup> nous prouve que la légende est à cette date bien ancrée dans l'imaginaire ibérique. Mieux, comme l'a découvert Olinda Kleiman, dès 1527, Gil Vicente s'amuse à parodier un romance anonyme dont la source est peut-être le poème de Resende<sup>3</sup>. Ce détail nous conduit à nous interroger sur l'influence souterraine du mythe. Nous ne prétendons ici rien apporter de bien nouveau. Nous essaierons seulement de comprendre dans quel contexte historique apparaît la légende. Nous analyserons ensuite le poème de Garcia de Resende et le texte d'Henrique da Mota, en insistant sur le mode choisi par l'un et l'autre pour traiter l'histoire d'Inès. Nous tâcherons enfin de discerner, dans la diversité des élaborations littéraires, l'impact du mythe sur d'autres poètes du *Cancioneiro Geral*.

- 
1. Garcia de Resende, *Cancioneiro Geral*, Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, Lisboa, INCM, 1993, Vol. IV, p. 301-309.
  2. Armando Gusmão « O Códice n° 348 da Biblioteca da Manizola », *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, II (1956), p. 17-22.
  3. Olinda Kleiman « Coimbra: le mythe carnalisé », in A.-M. Quint (Dir.), *La ville, exaltation et distanciation*, Cahiers du CREPAL, n° 4, Paris, PSN, 1997, p. 13-23. Notons qu'Aida Fernanda Dias, au tome V de son édition du *Cancioneiro Geral* (Lisboa, INCM, 1998, p. 303 et suiv.), commente aussi cette parodie de Gil Vicente.

Il faut d'abord rappeler les sources écrites offertes aux poètes de cour. C'est chez Pero López de Ayala, un Castillan de la génération précédant celle de Fernão Lopes, que l'on trouve la version la plus ancienne des événements historiques antérieurs : dans sa *Crónica de D. Pedro I*<sup>4</sup>, il rapporte sommairement les faits et note que l'exécution d'Inès par un bourreau suivit immédiatement la sentence. Quant à Fernão Lopes, chroniqueur officiel de la dynastie d'Aviz, il affirme à plusieurs reprises qu'il a raconté la passion du prince Pedro pour Inès, les vaines tentatives du roi Alphonse IV pour séparer les amants, leur vie commune après la mort de la reine Constance, l'indignation des nobles et du clergé face à cette situation, enfin la condamnation d'Inès et son exécution. Mais son récit était vraisemblablement inclus dans une *Chronique du roi Alphonse IV* qui ne nous est pas parvenue. Il nous reste, dans sa *Chronique du roi D. Pedro I*, le compte rendu de la déclaration où D. Pedro affirma que D. Inès était sa femme et qu'ils s'étaient mariés en secret, ce qui provoqua des réactions sceptiques parmi les courtisans<sup>5</sup>. Fernão Lopes raconte aussi la quête acharnée de D. Pedro, qui, devenu roi, parvint à s'emparer de deux des conseillers d'Alphonse IV responsables de la mort d'Inès, ainsi que l'atroce châtement qu'il leur infligea<sup>6</sup>. La chronique se termine sur la description du transfert des restes d'Inès de Coimbra à Alcobaça. Elle allait reposer dans le tombeau magnifique où D. Pedro avait fait sculpter un gisant

---

4. La chronique d'Ayala est consacrée au roi D. Pedro Ier de Castille, neveu de D. Pedro de Portugal, qui régna de 1350 à 1369. Voir : Pero López de Ayala, *Crónica de D. Pedro I*, in *Crónicas de los reyes de Castilla Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan II, Don Enrique III*, Edición de la Real Academia de la Historia, Madrid, Imprenta de Don Antonio de Sánchez, 1779, Tomo I.

5. Fernão Lopes, *Chronique du roi D. Pedro I / Crónica do rei D. Pedro I*, Texte établi par Giuliano Macchi, Introduction, traduction et notes de Jacqueline Steunou, Paris, Editions du CNRS, 1985, chap. XXVII-XXIX, p. 158-175. La déclaration de D. Pedro est du 12 juin 1360, alors qu'il est déjà roi depuis mai 1357.

6. *Id.*, *ibid.*, chap. XXX-XXXI, p. 176-181.

à son effigie, portant la couronne royale<sup>7</sup>. Fernão Lopes insiste sur la pompe grandiose de ce transfert, sans revenir sur les circonstances de la mort d'Inès; il se contente d'observer « qu'il est rare de trouver chez un être un amour semblable à celui que le roi dom Pedro éprouva pour dona Inès »<sup>8</sup>.

Longtemps après, Rui de Pina, nommé Conservateur des Archives du Royaume en 1490, reprend et réécrit dans les dernières années du XV<sup>e</sup> siècle les chroniques de ses prédécesseurs. Il nous offre un récit qui met en relief les éléments pathétiques de l'histoire. Dans sa version, Inès n'est pas mariée à Pedro. Lors d'un conseil tenu à Montemor-o-Velho, le roi décide sa mort dans l'intérêt du royaume et part pour Coimbra avec ses conseillers. Inès sort à sa rencontre et se jette à ses pieds pour le supplier de la laisser vivre et de ne pas priver de mère ses enfants. Le roi, ému, se laisse fléchir et lui fait grâce; mais peu après, poussé par ses conseillers, il maintient la sentence et Inès est exécutée<sup>9</sup>.

Tels sont les éléments dont on dispose à l'avènement de D. Manuel, en 1495. La *Chronique du roi D. Alphonse IV* a dû être terminée dans ces années-là, c'est-à-dire à une époque où Garcia de Resende commençait sans doute à envisager la réalisation d'un grand recueil de poésies, et avait peut-être même entrepris de collecter des textes à cet effet. Période faste de l'histoire portugaise, où le royaume connaît une phase d'expansion inimaginable, où sa richesse semble durable et l'avenir de la dynastie assuré pour longtemps. On peut donc s'attendrir à loisir sur les drames du passé, d'autant que – Rui de Pina le rappelle opportunément –, Inès de Castro est la trisaïeule du monarque régnant.

---

7. *Id. ibid.*, chap. XLIV, p. 244-249.

8. « Semelhante amor quall el-rrei dom Pedro ouve a dona Enes rramente he achado em alguua pessoa ». *Id., ibid.*, p. 244-245.

9. Rui de Pina, *Crónica de D. Afonso IV*, in *Crónicas*, Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1977, cap. LXI (p. 459-460) e LXIV (p. 464-466).

D'autre part, c'est dans cette même période que l'humanisme pénètre dans la Péninsule Ibérique. Au Portugal, c'est la cour royale qui est le principal foyer de culture, et l'Université est alors située à Lisbonne. On sait que l'Italien Cataldo Sículo est venu instruire D. Jorge, le bâtard de Jean II, ainsi que plusieurs jeunes nobles et qu'il a fait des émules. Le roi D. Manuel a le souci d'imposer l'étude du latin à ses pages. Quant aux poètes du *Cancioneiro Geral*, ils ont souvent une bonne connaissance des poètes latins. Plusieurs d'entre eux les citent dans leurs vers, et s'émeuvent au récit des amours tragiques de l'Antiquité classique. Au moins deux admirateurs d'Ovide, João Rodrigues de Sá et João Ruiz de Lucena, traduisent librement ou imitent les *Héroïdes* du poète latin, c'est-à-dire des lettres élégiaques attribuées à des héroïnes mythiques délaissées<sup>10</sup>. L'un comme l'autre adoptent dans ces traductions adaptations l'heptasyllabe, ou vers de *redondilha maior*, dans des strophes de neuf ou dix vers. On peut relever aussi une parodie anonyme de ces lettres pathétiques, la lettre testament, en huitains, de l'âne gris de Luis Freire<sup>11</sup>.

C'est dans ce contexte que Garcia de Resende a l'idée d'écrire ses *Trovas à morte de Dona Inês de Castro*. Le poème, qu'il est difficile de dater avec précision, a été plusieurs fois analysé. Je voudrais insister ici sur sa structure. Il se présente comme un long monologue de 21 dizains où Inês raconte elle-même son histoire, encadrée par deux interventions inégales du poète, où il s'adresse aux dames de la cour. Dans la première (un dizain),

---

10. Ces épîtres sont au nombre de cinq. De João Rodrigues de Sá, on a une *Epístola de Pénélope a Ulisses*, une *Epístola de Laodamia a Protesilau*, et une *Epístola de Dido a Enea* (*Cancioneiro Geral*, op. cit., vol. II, n° 458, p. 391, n° 459, p. 402 et n° 460, p. 415). De João Ruiz de Lucena, une *Reposta de Ulisses a Penélope tirada de Sabinu*, et une *Carta de Enone a Paris* (*Cancioneiro Geral*, op. cit., vol. III, n° 565, p. 86 et n° 566, p. 95).

11. « Do macho ruço de Luis Freire estando para morrer », *Cancioneiro Geral*, op. cit., vol. III, n° 607, p. 287.

il prétend vouloir les avertir du bénéfice qu'on peut attendre de l'amour, ce qu'il appelle « *o galardão do amor* ». Le long récit d'Inès apparaît donc comme un exemple privilégié de ce triste bénéfice, ainsi qu'elle le déclare en conclusion : « *este é o galardão/ que meus amores me deram* ». Mais lorsque le poète reprend la parole pour un envoi qui se prolonge sur 6 dizains, il entreprend de démontrer que ce bénéfice est bien plus positif qu'on pourrait le croire : « *Por verdes o galardão/ que do amor recebeu,/ porque por ele morreu...* » Dès cet instant, on comprend que le « guerdon », le don consenti par l'amour, ne peut être qu'un bienfait, et Garcia de Resende, après avoir exalté la gloire posthume d'Inès, le répète clairement juste avant sa péroraison : « *Pois amor dá galardão,/ não deixe ninguém de amar!* ». Quand on sait que Garcia de Resende participait activement à l'organisation des divertissements royaux, on n'a pas de peine à imaginer que ce poème pouvait, non seulement être récité devant un public choisi, mais même dialogué. Mieux encore : le discours d'Inès commence comme une lamentation lyrique : « *Qual será o coração/ tão cru e tão sem piedade/que lhe não cause paixão/uma tão grã crueldade/ e morte tão sem razão?* » etc. Mais elle adopte ensuite le ton de la narration : « *Eu era moça menina...* » pour évoquer la naissance de la passion du prince et leur amour réciproque, ce qui ne nuit nullement au lyrisme : « *Conheceu-me, conheci-o/ quis-me bem e eu a ele...* ». Ses pressentiments sont exprimés au style direct : « *Estes homens, donde irão?* ». Il en est de même pour son émouvant plaidoyer destiné à fléchir le roi, pour les reproches des conseillers acharnés à la perdre, et pour la décision ambiguë d'Alphonse IV, qui évoque irrésistiblement la lâcheté d'un Ponce Pilate. Ainsi, la variété de ton, la présence de diverses voix, donnent à l'ensemble une authentique qualité dramatique. Les *Trovas* de Garcia de Resende se prêtent aisément à une mise en scène dialoguée.

Le texte dont nous allons maintenant nous occuper est à première vue très différent. Il se présente comme une lettre, qui

ne figure pas dans le *Cancioneiro Geral*, bien que l'auteur soit un des fleurons du recueil. En effet, Henrique da Mota a confié à Garcia de Resende une bonne douzaine de poèmes, parmi lesquels cinq textes dialogués qui sont de véritables petites farces. L'on s'est demandé s'il fallait voir en lui un précurseur de Gil Vicente. Question assez vaine : Gil Vicente avait commencé sa carrière théâtrale dès 1502, et les farces de Henrique da Mota, bien qu'écrites avant 1516, sont vraisemblablement postérieures à 1502<sup>12</sup>. Sa lettre a été rédigée encore plus tard, puisqu'elle est adressée à Jean III, roi depuis 1521. Mota la date de l'époque où il était chargé de recenser les habitants de la région de Coimbra, donc, sans doute, du printemps 1528. Elle comporte un récit en prose, entrecoupé de pièces en vers, ce qui, au Portugal, est alors une nouveauté. Soulignons qu'une lettre n'est en fait rien d'autre qu'une conversation écrite, et qu'elle suppose toujours un interlocuteur, ici, le roi. Henrique da Mota raconte à son souverain une étrange vision qu'il aurait eue un matin de printemps, alors qu'il sortait de Coimbra pour accomplir sa mission. Les « visions » fantastiques, en vers ou en prose, sont fréquentes dans la littérature du Moyen Âge : elles décrivent en général un aller-retour dans l'autre monde, comme la *Visão de Tundalo*. Le *Cancioneiro Geral*, dont les auteurs ont lu Virgile et aussi Dante, contient plusieurs poèmes évoquant des descentes aux enfers, et Henrique da Mota lui-même a produit une longue composition de ce type<sup>13</sup>.

Dans sa lettre à Jean III, il ne s'agit pas d'une visite infernale, mais d'une apparition de fantômes. Le narrateur se trouve

---

12. Voir à ce sujet Eugenio Ascensio, « Inés de Castro de la crónica al mito », *Boletim de Filologia*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, XXI (1965), p. 348.

13. Voir *Cancioneiro Geral*, *op. cit.*, vol. IV, n° 800, p. 181-187. Ce poème est longuement analysé dans Henrique da Mota, *Obras, Apresentação e estudo* de Neil T. Miller; Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1982, p. 184-195. Voir aussi Valéria Tocco, « Gli Inferni d'Amore portoghesi e la tradizione allegorica europea », *Filologia medievale e umanistica*, Istituto Lombardo (Rend. Lett.) 127, 1993, p. 297-359.

soudain enveloppé d'une brume si épaisse qu'il perd de vue son valet. Suit une scène, qui pourrait être comique si on n'y sentait monter l'angoisse, où il dialogue avec un écho en croyant parler à son serviteur. Après quoi, son cheval part au grand galop et l'amène à la grille d'un grand palais, entouré de superbes jardins. Asensio suppose que Mota décrit le palais de D. Pedro tel qu'on pouvait encore le voir à Coimbra sous Jean III<sup>14</sup>. Dans les jardins se promène une belle dame, les bras chargés de fleurs, suivie d'une troupe de jeunes filles, et toutes semblent désolées. C'est alors que la dame récite à voix basse une « *cantiga* » plaintive, dont le thème permet de l'identifier : « *Amores, vós me matastes/ por meu bem e por meu mal;/ por meu mal pois me matastes,/ por meu bem pois me deixastes/ Rainha de Portugal* ». Les quatre strophes qui suivent sont une glose du thème et se terminent alternativement par les vers « *Rainha de Portugal* » et « *ao príncipe de Portugal* », cet équilibre mettant en relief la passion réciproque, sa place dans l'histoire du royaume et la dignité de la dame. Après cela, le narrateur assiste à la mort violente de la dame, entourée de ses enfants, mais sans voir les assassins. Il est frappé par les flots de sang qui couvrent la blessée, ses vêtements, le lit où elle est tombée, le sol de la salle. Ce sang va teindre les habits du fringant cavalier qui arrive alors en hâte pour saisir la dame dans ses bras. Nouvelle effusion lyrique, où le cavalier se lamente, promet de venger la dame et s'accuse de sa mort. Le narrateur reprend son récit et transcrit les derniers mots de la dame : « *Minha alma, lembrai-vos dela* », mots qui font d'elle une parfaite chrétienne, soucieuse à cet instant du salut de son âme. L'amant, au milieu de ses pleurs, s'adresse aux enfants à qui il promet de les reconnaître toujours pour ses fils, avant de se livrer à une dernière déploration poétique, adressée à l'amour, qui survit à la mort. Au moment où accourent dames

---

14. Eugenio Ascencio, « Inés de Castro... », *op. cit.*, p. 351.

et chevaliers, le narrateur est emporté jusqu'à son logis, où il apprend qu'il a été absent trois jours.

Ce texte à la fois fantastique et lyrique possède une extraordinaire intensité. On remarque que les passages narratifs fonctionnent un peu comme de longues didascalies servant à introduire les discours en vers et en prose des personnages, réduits aux deux protagonistes, ce qui concentre sur eux le drame. Notons qu'ils ne sont pas nommés, d'où un effet de mystère, encore accentué par le fait que les acteurs du meurtre s'effacent pour ne laisser apparaître que ce sang qui semble tout inonder. Nous avons souligné le caractère théâtral du poème de Resende, il n'est pas moins net dans le texte de Mota, qui se prêterait encore mieux à une interprétation cinématographique.

Ce qui est certain, c'est que les deux textes fixent pour l'avenir les traits du mythe. On ne pourra plus montrer Inès autrement que comme une victime innocente : victime de l'amour, tuée dans un jardin fleuri, en présence de ses enfants. Le roi sera déchiré entre la raison d'État et la compassion. Le prince inconsolable confèrera à la morte la dignité de reine. Comme le pense Asensio, il est à peu près sûr qu'Antonio Ferreira et Camões ont connu ces textes.

Un indice intéressant prouve que les poèmes du *Cancioneiro Geral* ont circulé à travers l'Espagne. C'est ainsi qu'Eugenio Asensio a découvert dans un *Cancionero* castillan du XVI<sup>e</sup> siècle un « romance », vraisemblablement imité des *Trovas* de Garcia de Resende, puisqu'il se présente comme un résumé du monologue d'Inès. Rien d'étonnant à cela : les échanges de toute nature étaient courants entre les cours de la péninsule, en particulier les échanges culturels. Ce qui est plus inattendu, et qui n'a pas échappé à la lecture attentive d'Olinda Kleiman, c'est que Gil Vicente, qui avait lui-même participé au *Cancioneiro Geral*, fait un

curieux usage de ce romance, dans sa *Farsa dos Almocreves*<sup>15</sup>. La farce a été écrite en 1527, année où la cour, fuyant Lisbonne où sévissait la peste, s’installe à Coimbra pour plusieurs mois. Cette cité provinciale ne peut offrir à ses hôtes plus ou moins illustres qu’un confort relatif, d’où des récriminations dont certains, tel Francisco Sá de Miranda, s’indignent, alors que d’autres, comme Gil Vicente, prennent le parti d’en rire. Sa *Farsa dos Almocreves* met en scène un chapelain qui se plaint, non seulement de son maître, gentilhomme désargenté, mais aussi de Coimbra, où l’on a du mal à trouver de quoi se nourrir. Et ce faisant, il emprunte des vers à ce romance castillan qu’on peut donc supposer fort connu parmi les courtisans de Jean III, et il accommode de façon parodique et même grotesque les plaintes d’Inès. De fait, il n’utilise que peu de vers, mais cela devait suffire à amuser un public averti. Ce clin d’œil malicieux prouve à quel point la légende était déjà populaire à cette époque.

Nous nous permettrons une dernière remarque concernant Bernardim Ribeiro, qui figure lui aussi parmi les poètes du *Cancioneiro Geral*. Asensio note à juste titre que la prose d’Henrique da Mota, « avec ses habiles transitions du vérisme à la fantasmagorie, traduit bien l’atmosphère de cauchemar et rappelle – à mon avis, anticipe – les pages de *Menina e Moça* où Bernardim Ribeiro donne corps au monde des apparitions »<sup>16</sup>. Bien que la date de rédaction de *Menina e Moça* soit incertaine, on peut la fixer avec une grande probabilité à la fin de la décennie 1530-1540, et il est vraisemblable que son auteur connaissait le texte d’Henrique da Mota, même s’il est impossible d’évaluer

---

15. Gil Vicente, *Farsa dos Almocreves*, in *Obras completas*, Prefácio e notas do Prof. Marques Braga, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 4<sup>a</sup> éd. 1968, Vol.V, 331-369.

16. Eugenio Ascensio, « Inés de Castro... », *op. cit.*, p. 352 : « con sus diestras transiciones del verismo a la fantasmagoría, traduce bien el ambiente de pesadilla y recuerda – en mi opinión, anticipa – páginas de *Menina e Moça* en que Bernardim Ribeiro corporeiza el mundo de las apariciones ».

l'influence de ce dernier sur sa prose. En revanche, une des cantigas qui se trouve dans le recueil de Resende — donc antérieure à 1516 — m'a frappée par la justesse avec laquelle elle s'applique à la situation de Dom Pedro lorsqu'il séduisit Inès. C'est celle dont le « mote » dit : « *Não são casado, Senhora, pois inda que dei a mão/não casei o coração*<sup>17</sup> ». On fera observer à juste titre que cette situation n'est pas exceptionnelle, et que plus d'un courtisan de D. Manuel aurait pu reprendre ces vers à son propre compte<sup>18</sup>. Pourtant, la référence aux amours de Pedro et Inès me paraît plausible, même s'il ne s'agit que d'une réminiscence plus ou moins consciente. Il faut noter en effet que le mariage auquel le je poétique fait allusion (« *Antes que vos conhecesse, [...] uma só mão fiz casada* ») est évidemment un mariage de convenance, comme dans le cas de D. Pedro. La passion irrésistible qui survient ensuite, inverse la situation la plus fréquente de l'amour courtois, celle où la dame dépend d'un époux, puisqu'ici c'est l'amant qui se trouve marié. Quoi qu'il en soit, et bien qu'il emploie, comme Garcia de Resende, un terme qui appartient au code de l'amour courtois, celui du « guerdon » espéré, le poète ne traite pas la dame comme une suzeraine : « *Não me enjeiteis por casado, que se a outra dei a mão/a vós dei o coração* ». De même dans les « Trovas » de Resende, la réciprocité de l'amour place les amants sur un pied d'égalité : « *Conheceu-me, conheci-o, quis-me bem e eu a ele, perdeu-me, também perdi-o...* » Il semble que la référence, consciente ou non, explicite ou non, aux amours de Pedro et Inès marque en poésie portugaise la décadence du code de l'amour courtois. L'on serait peut-être bien avisé de rechercher d'autres réminiscences de ce type dans le *Cancioneiro Geral*.

---

17. Bernardim Ribeiro, *Obras Completas*, Prefácio e notas de Aquilino Ribeiro e M. Marques Braga, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 2<sup>a</sup> éd. 1971, Vol. II, p. 184-186.

18. C'est ainsi que João Gomes da Ilha, dans sa « Confissam » sans repentir, avoue : « *sam casado/e quero bem a casada,/ sendo d'amor tam forçado/que nam sento por pecado/ela ser de mim amada.* » (*Cancioneiro Geral*, op. cit., vol. II, n° 228, p. 61).

En conclusion, je voudrais insister sur deux points. D'une part, quelle que soit la puissance de suggestion lyrique et esthétique du récit des amours tragiques du prince de Portugal et de la reine morte, les premiers poètes à avoir traité le sujet en ont bien senti tout l'intérêt dramatique, suivant d'ailleurs en cela les pistes tracées par les chroniqueurs. Autrement dit, si ces poètes sont des précurseurs du célèbre épisode chanté par Camões au chant III des *Lusiades*, il me semble plus encore qu'ils ouvrent la voie à la magistrale tragédie d'Antonio Ferreira, et à toutes les interprétations théâtrales qui ont suivi, jusqu'à nos jours. D'autre part, avec les poètes du *Cancioneiro*, on entre de plain-pied, comme l'a remarqué Eugenio Asensio, dans un véritable mythe fondateur, dans le sens d'une « représentation historique ou imaginative où une culture incarne ses valeurs intemporelles, ses idéaux permanents. Un trait typique du Portugal est qu'au lieu d'imaginer radicalement ses mythes, il aime les fixer en élaborant des matériaux arrachés à la mine du passé »<sup>19</sup>. Le mythe de Pedro et Inès se révèle d'une richesse inépuisable : conflit entre le devoir et la passion, conception du mariage chrétien, réciprocité des sentiments entre homme et femme, conflit entre la raison d'État et les sentiments personnels, rôle des conseillers du prince, rapports père/fils, légitimité de la vengeance, etc. Et le thème est assez sacralisé dès le premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle pour se prêter soit à des parodies, soit à des développements ponctuels. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'histoire légendaire, poétisée par les poètes du *Cancioneiro Geral*, ait eu une telle postérité littéraire, non seulement au Portugal, mais dans toute l'Europe.

---

19. Eugenio Ascensio, « Inés de Castro... », *op. cit.*, p. 337 : « Empleo la palabra mito [...] en el sentido [...] más tardío de representación histórica o imaginativa en que una cultura encarna sus valores intemporales, sus ideales permanentes. Un rasgo típico de Portugal es que, en vez de fantasear radicalmente sus mitos, gusta de plasmarlos elaborando materiales arracados de la mina del pasado ».

## **Bio-bibliographie**

---

Anne-Marie Quint, Professeur émérite de langue et littérature du Portugal et du Brésil à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, a publié un ouvrage sur Frei Heitor Pinto, de nombreux articles sur les littératures lusophones (XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles), organisé 10 numéros des *Cahiers du CREPAL* (Revue de Paris 3 sur les cultures des pays lusophones) et traduit en français des œuvres de Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Camões, Antero de Quental, Machado de Assis, Almeida Faria, etc.



## Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Inês de Castro

que el-rey Dom Afonso o Quarto de Portugal matou em Coimbra  
por o príncipe Dom Pedro seu filho a ter como mulher  
& polo bem que lhe queria não queria casar.

*Endereçadas às damas.*

---

Senhoras, se algum senhor  
vos quiser bem ou servir,  
quem tomar tal servidor,  
eu lhe quero descobrir  
o galardão do amor.  
Por sua mercê saber  
o que deve de fazer,  
veja o que fez esta dama  
que de si vos dará fama  
se estas trovas quereis ler.

*Fala Dona Inês:*

Qual será o coração  
tão cru e tão sem piedade  
que lhe não cause paixão  
uma tão grã crueldade  
e morte tão sem razão?  
Triste de mim inocente  
que por ter muito fervente  
lealdade, fé, amor,  
ò Príncipe meu Senhor,  
me mataram cruamente.

Eu era moça menina,  
per nome dona Inês  
de Crasto, e de tal doutrina  
e virtudes que era dina  
de meu mal ser o revês.  
Vivia sem me lembrar  
que paixão podia dar,  
nem dá-la ninguém a mim;  
foi-me o príncipe olhar,  
por seu nojo e minha fim.

Começou-me a desejar,  
trabalhou por me servir,  
fortuna foi ordenar  
dous corações conformar,  
a uma vontade vir.  
Conheceu-me, conheci-o,  
quis-me bem e eu a ele,  
perdeu-me, também perdi-o,  
nunca até morte foi frio  
o bem que triste pus nele.

A minha desventura,  
não contente de acabar-me,  
por me dar maior tristura,  
me foi pôr em tanta altura  
para de alto derribar-me.  
Que se me matara alguém  
antes de ter tanto bem,  
em tais chamus não ardera,  
pai, filhos não conhecera,  
nem me chorara ninguém.

Estava mui acatada,  
como princesa servida,  
em meus paços mui honrada,  
de tudo mui abastada,  
de meu senhor mui querida.  
Estando mui devagar,  
bem fora de tal cuidar,  
em Coimbra de asseseço,  
pelos campos do Mondego,  
cavaleiros vi somar.

Como as cousas que hão de ser  
logo dão no coração,  
comecei de entristecer  
e comigo só dizer:  
« Estes homens, donde irão? »  
E tanto que perguntei,  
soube logo que era el-rei;  
quando o vi tão apressado,  
meu coração trespassado  
foi, que nunca mais falei.

Dei-lhe minha liberdade,  
não senti perda da fama,  
pus nele minha verdade,  
quis fazer sua vontade,  
sendo mui fermosa dama.  
Por me estas obras pagar,  
nunca jamais quis casar;  
polo qual aconselhado  
foi el-rei que era forçado  
polo seu de me matar.

Não possa mais a paixão  
que o que deveis fazer;  
metei nisso bem a mão,  
que é de fraco coração  
sem porquê matar mulher.  
Quanto mais a mim que dão  
culpa, não sendo razão,  
por ser mãe dos inocentes  
que ante vós estão presentes,  
os quais vossos netos são.

E têm tão pouca idade  
que se não forem criados  
de mim, só com saudade  
e sua grande orfandade,  
morrerão desamparados.  
Olhe bem quanta crueza  
fará nisto Vossa Alteza,  
e também, Senhor, olhai,  
pois do príncipe sois pai,  
não lhe deis tanta tristeza.

E quando vi que descia,  
saí à porta da sala;  
devinhando o que queria,  
com grão choro e cortesia  
lhe fiz uma triste fala.  
Meus filhos pus derredor  
de mim com grande humildade,  
mui cortada de temor,  
lhe disse: « Havei, Senhor,  
desta triste piadade!

Mas pois eu nunca errei  
e sempre mereci mais,  
deveis, poderoso rei,  
não quebrantar vossa lei  
que, se morro, quebrantais.  
Usai mais de piadade  
que de rigor nem vontade;  
havei dó, Senhor, de mim,  
não me deis tão triste fim,  
pois que nunca fiz maldade. »

El-rei, vendo como estava,  
houve de mim compaixão  
e viu o que não olhava,  
que eu a ele não errava,  
nem fizera traição.  
E vendo quão de verdade  
tive amor e lealdade  
ò príncipe cuja são,  
pôde mais a piadade  
que a determinação.

Lembre-vos o grande amor  
que me vosso filho tem  
e que sentirá grão dor  
morrer-lhe tal servidor  
por lhe querer grande bem.  
Que se algum erro fizera,  
fora bem que padecera  
e que estes filhos ficaram  
órfãos tristes e buscaram  
quem deles paixão houvera.

com seu rosto lagrimoso,  
co propósito mudado,  
muito triste, mui cuidadoso,  
como rei mui piadoso,  
mui cristão e esforçado.  
Um daqueles que trazia  
consigo na companhia,  
cavaleiro desalmado,  
detrás dele, mui irado,  
estas palavras dizia:

« Senhor, vossa piadade  
é dina de reprender,  
pois que sem necessidade  
mudaram vossa vontade  
lágrimas duma mulher.  
E quereis que abarregado  
com filhos, como casado,  
estê, Senhor, vosso filho?  
De vós mais me maravilho  
que dele, que é namorado.

Que se me ele defendera  
que a seu filho não amasse  
e lhe eu não obedecera,  
então com razão pudera  
dar-me a morte que ordenasse.  
Mas, vendo que nenhun[a] hora,  
desque nasci até [a]gora,  
nunca nisso me falou,  
quando se disto lembrou,  
foi-se pela porta fora,

Com sua morte escusareis  
muitas mortes, muitos danos;  
vós, Senhor, descansareis  
e a vós e a nós dareis  
paz para duzentos anos.  
O príncipe casará,  
filhos de benção terá,  
será fora de pecado;  
que agora seja anojado,  
amanhã lhe esquecerá. »

E ouvindo seu dizer,  
el-rei ficou mui turvado  
por se em tais extremos ver  
e que havia de fazer  
ou um ou outro forçado.  
Desejava dar-me vida  
por lhe não ter merecida  
a morte nem nenhum mal;  
sentia pena mortal  
por ter feito tal partida.

Se a logo não matais,  
não sereis nunca temido,  
nem farão o que mandais,  
pois tão cedo vos mudais  
do conselho que era havido.  
Olhai quão justa querela  
tendes, pois por amor dela,  
vosso filho quer estar  
sem casar e nos quer dar  
muita guerra com Castela.

*Fim*

Dous cavaleiros irosos  
que tais palavras lhe ouviram,  
mui crus e não piadosos,  
perversos, desamorosos,  
contra mim rijo se viram.  
Com as espadas na mão  
me atravessam o coração,  
a confissão me tolheram:  
este é o galardão  
que meus amores me deram.

*Garcia de Resende às damas:*  
Senhoras, não hajais medo,  
não receeis fazer bem,  
tende o coração mui quedo  
e vossas mercês verão cedo  
quão grandes bens do bem vêm.  
Não torvem vosso sentido  
as cousas que haveis ouvido,  
porque é lei de deus de amor:  
bem, virtude nem primor  
nunca jamais ser perdido.

E vendo que se lhe dava  
a ele toda esta culpa  
e que tanto o apertava,  
disse àquele que bradava:  
« Minha tenção me desculpa.  
Se o vós quereis fazer,  
fazei-o sem mo dizer,  
que eu nisso não mando nada,  
nem vejo èssa coitada  
porque deva de morrer. »

Ganhou mais, que sendo dantes  
não mais que fermosa dama,  
serem seus filhos ifantes,  
seus amores abastantes  
de deixarem tanta fama.  
Outra mor honra direi:  
como o príncepe foi rei,  
sem tardar, mas mui asinha,  
a fez alçar por rainha  
sendo morta, o fez por lei.

Os principais reis d’Espanha,  
de Portugal e Castela,  
e Emperador d’Alemanha,  
olhai, que honra tamanha,  
que todos descendem dela.  
Rei de Nápoles também,  
Duque de Bregonha a quem  
todo França medo havia  
e em campo el-rei vencia,  
todos estes dela vêm.

Por verdes o galardão  
que do amor recebeu,  
porque por ele morreu,  
nestas trovas saberão  
o que ganhou ou perdeu:  
não perdeu senão a vida  
que pudera ser perdida  
sem na ninguém conhecer;  
e ganhou por bem querer  
ser sua morte tão sentida.

Por verdes como vingou  
a morte que lhe ordenaram,  
como foi rei, trabalhou  
e fez tanto que tomou  
aqueles que a mataram.  
A um fez espedaçar  
e ò outro fez tirar  
por detrás o coração.  
Pois amor dá galardão,  
não deixe ninguém de amar!

### *Cabo*

Em todos seus testamentos  
a declarou por mulher,  
e por se isto melhor crer,  
fez dous ricos moimentos  
em que ambos vereis jazer:  
rei, rainha, coroados,  
mui juntos, não apartados,  
no cruzeiro d’Alcobaça.  
Quem puder fazer bem faça,  
pois por bem se dão tais grados.

## Carta sobre a morte de Dona Inês de Castro

---

*Treslado de uma carta que Henrique da Mota mandou a El-Rei Dom João, o Terceiro deste nome, da cidade de Coimbra onde estava fazendo uma diligência que lhe Sua Alteza mandara, sobre esta morte de dona Inês.*

Continuando meu propósito, começado segundo o dito de Vossa Alteza, acabando já de numerar o grande povo desta mui nobre e sempre leal cidade de Coimbra e seus arrabaldes e quintais, dos olivais pelas divisões de seus termos e limites, me saí pera correr os termos pelos julgados de fora, em um dia, naquelas horas que Febo com seus corredores começava de romper as escuridades em nosso hemisfério pelo apartamento do rigoroso [*sic* = trigoso] curso de seu carro, em aquele tempo que a primavera rompe a superfície da terra e nos mostra suas brancas flores.

Prosseguindo meu caminho, não muito andei por ela quando uma mui escura névoa me cegou de maneira que me parecia começar-se outra noite mais escura que a passada. E como os corações duvidosos levemente se mudam, tive as rédeas ao cavalo, chamando um meu homem que comigo levava para com ele me aconselhar e esforçar, como nos tais tempos a necessidade nos aconselha e ensina. E não me respondeu nada. E levantando mais a voz, chamei dizendo: « Vens já? » Mas por eu estar entre dous outeiros grandes que não via, me acudiu aquele enganoso eco que já enganou a muitos com suas fingidas respostas e disse: « Já ». E eu, cuidando que vinha, esperei. E quando vi que tardava, disse: « Estás aqui? » Respondeu o não servidor: « Aqui ». Comecei a falar passo por tomar seu parecer do que faria, e cuidando que estava ali, não me respondeu nada. E então se me começou mais a dobrar o medo e tornando outra vez

a replicar, disse: «Vens ou não?» Respondeu aquele eco: « Não », com uma voz tão alta e temerosa que claramente conheci não ser homem. E querendo rijo desviar o cavalo para me tornar, fazendo o sinal da cruz, não sei quem me deu uma tão grande palmada nas ancas do cavalo dizendo: « Adiante, adiante », que do grande salto que deu perdi uma das estribeiras. E houvera de ir fora da sela se me não apegara às comas. E o cavalo tomou um galope tão apressurado como nas coisas perigosas se acostuma, sem saber onde me levava.

E em pequeno espaço me pôs às portas de uns grandes paços e mui suntuosos per que muitos canos de água clara, fria, corriam, que de mui altos muros vinham em três tanques cair, e chafarizes, que nos paços e jardins estavam, com que se regavam as muito verdes laranjeiras e muitas outras árvores de espinho. Os quais jardins eram ladrilhados de muito formosos ladrilhos e azulejos e jacintos, com piares per onde as águas corriam, que lhe davam imensa perfeição e graça. Por entre uma quadra do jardim, dentre es frescas laranjeiras e rosas que aí estavam, que de si odorífico cheiro lançavam, vi andar uma mui galante e mui fermosa donzela. E em idade e aparato de sua pessoa, uma princesa representava. E trazia vestidos muito ricos e ricas roupas, acompanhada doutras lindas donzelas, as quais como a senhora acatavam e serviam. E porém assi ela como as outras andavam como pessoas tristes e desconsoladas. Não que lhe faltasse beleza e perfeição de suas pessoas e vestidos, mas a continência de seus rostros o mostrava. E por me parecer que me não viam, estive ali a cavalo, vendo ou olhando por entre uma grade de ferro que no jardim estava. E pareceu-me que não podia falar, nem ousava. E aquela fermosa donzela e senhora que mais que todas parecia se apartou das outras com um molho de rosas e flores na mão, e começou a dizer em voz baixa quanto abastava para se ouvir:

Amores, vós me matastes  
por meu bem e por meu mal;  
por meu mal pois me matastes,  
por meu bem pois me deixastes  
Rainha de Portugal.

No tempo que aqui andava,  
era de vós mui querida,  
que minha alma e minha vida,  
tudo por vós se mandava;  
asinha vos enfadastes,  
meus amores, por meu mal.  
Real morte me causastes  
pois com ela me deixastes  
Rainha de Portugal.

O príncipe que eu servia  
por senhor e por amigo,  
aqui me tinha consigo;  
mui grande bem me queria,  
mui ledo; vós apartastes,  
triste de mim, por meu mal,  
e pera sempre lastimastes  
ao príncipe de Portugal.

Este formoso jardim,  
estas rosas tanto belas,  
estas fermosas donzelas,  
tudo se fez pera mim.  
Nunca me desemparastes,  
meu amor firme e leal,  
em vida me acompanhastes  
e na morte me deixastes  
Rainha de Portugal.

Não me perdi por alarve,  
mas por gentil cavaleiro,  
galante príncipe herdeiro  
deste reino e do Algarve.  
Ó amor, quão mal andaste  
em minha morte real!  
Não sinto que me matastes,  
mas a mágoa que deixaste  
ao príncipe de Portugal.

Acabando de dizer estas palavras com grande lástima e paixão, se meteu pera uma fermosa câmara, na qual uma mui rica camilha estava. E tanto que entrou, lhe vi mudar a mui rubicunda frescura de seu rosto. E começou de tremer e mudar-se como pessoa cortada de grande temor e intrínscas dores que tinha. E junto dela vi dous meninos tão fermosos que assim na aparência como na perfeição e riqueza de seus vestidos, de real progênie pareciam. E querendo olhar para eles, a vi cair na camilha com grandes feridas e mortais estocadas per o meio de

seus fermosos e delicados peitos, sem ver quem lhos dava. E o muito sangue que delas corria tingia não somente seus longos e ricos vestidos e a mui delgada e alva camisa lavrada d'ouro e de seda com novas invenções, mas enchia a camilha donde estava e no prano ladrilho da câmara. E no mesmo instante vi chegar um gentil cavaleiro correndo em um formoso cavalo; e tão afadigado das esporas o trazia que em chegando às portas dos paços caiu morto em terra. E ele mui desenvoltamente saltou fora da sela. E vinha vestido em vestiduras de monte, na invenção dos quais bem parecia e mostrava que era real monteiro. E vinha tão afrontado e suarento que logo parecia seguir alguma perigosa aventura. E com trígoso passo e severa continência, sem falar cousa alguma, entrou na câmara onde aquela senhora estava ferida, e chegou-se a ela, tomando-a em seus braços. E se assentou com ela em a camilha, onde em breve espaço foi todo tinto em muito sangue que de suas feridas corria. E tomando-lhe sua mão direita, já mui quebrada e quase sem sentido estava, começou a dizer assim:

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

Estas feridas mortais  
que polo meu se causaram,  
não uma vida e não mais,  
mas duas vidas mataram.  
A vossa acaba já,

I, senhora, descansada,  
pois que vos eu fico cá,  
que vossa morte será,  
se eu viver, bem vingada.  
Por isso quero viver,

pelo que não foi culpada,  
e a minha que fica cá  
com saudade será  
pera sempre magoada.

que se por isso não fora,  
melhor me fora, senhora,  
como (*sic*) vosco logo morrer.

Ó crueldade tão forte!  
Ó injustiça tamanha!  
Viu-se nunca em Espanha  
tão cruel e triste morte?  
Contar-se-á por maravilha,  
minha alma tão verdadeira;  
pois morreis desta maneira,  
eu serei a turturilha  
que lhe morre a companheira.

Que cousa é esta? A que vim?  
Ou onde me ensanguentei?  
Senhora, eu vos matei,  
e vós matareis a mim.  
Sangue do meu coração,  
ferido coração meu,  
quem assi por esse chão  
vos espargeu sem razão,  
eu lhe tirarei o seu.

Com estas tão fortes e nojosas conjurações do verdadeiro amor, os espíritos vitais daquela senhora que quasi de todo eram fora de seus naturais aposentos tornaram a reviver. E ela, sentindo os reais braços do seu verdadeiro amigo e senhor, ainda que estava com mortal fadiga, abriu os olhos, e vendo a cousa a que mor bem queria, disse com voz baixa e mui cansada: « Minha alma, lembrai-vos dela. » E deu um grande suspiro que do íntimo e secreto do seu ferido coração de amor saiu, com que acabou de espirar. E vendo o magoado senhor que era finada, ficou muito mais triste e cortado. E as lágrimas que do seu forçado coração té li retivera começaram abrir os canos de suas perenais fontes, que em toda sua vida correram. E tomando os meninos que junta da defunta mãe estavam chorando, por filhos os nomeou com grande firmeza, dizendo:

« Filhos muito amados, nascidos da desditosa mãe, lembrevos que já a mataram por amor de mim, querendo me apartar dela. Mas agora, pera todo sempre, e pera quanto viver, vos prometo que me não façam esquecer o seu nome. E posto que não possais herdar estes reinos por já terdes Ifante vosso irmão mais

velho, tende esperança em Deus e em mim, que sempre direi que sois meus filhos. E vossa mãe nomearei sempre por rainha, porque eu lhe mandarei fazer sua sepultura junto da minha, onde pera sempre como rainha será honrada. »

E dizendo estas lastimosas palavras, se levantou em pé, e passeando pela câmara, com muitas lágrimas que neste tempo derramava, começou a dizer:

Amor, por que não entendes  
que aqueles que tu matas,  
quanto mais mortes lhe catas,  
tanto mais firmes os prendes?

Prendes [a] dous corações  
com um nó tão firme e forte  
que, com esta triste sorte,  
ficam nossas afeições  
muito mais vivas na morte.

E pois onde tu te acendes,  
tuas chamas tarde matas,  
olha bem que os que prendes,  
se os soltas, mais os atas.

E acabando estas mui lastimosas e sentidas palavras, ouvi mui grande estrondo de gente, assi de pé como de cavalo, que trazia o mesmo caminho per onde aquele senhor veio. E chegando às portas dos paços, onde o seu cavalo jazia morto, se apearam todos. E entrando rijo pera dentro, ouvi o grande rumor e gritos, assi das mulheres e donzelas de casa como deles.

E eu, estando assi suspenso sem saber o que faria, nem o lugar onde estava, ouvi dizer: « Vê-las », e senti dar outra palmada nas ancas do meu cavalo, o qual com a mesma fúria e pressa com que fui, me tornou a levar, não sei por onde, senão quando me achei às portas da minha pousada, onde achei o meu ho-

mem. E pela vizinhança soube como havia três dias que partira. E porque me pareceu bem contar essa visão a Vossa Alteza, lha contei, e porque saiba que no seu reino também se acham aventuras como nos tempos passados.

Queira Deus aparecer-me com sua boa graça, com que melhor possa servir a Vossa Alteza com meus desejos, sou...

Henrique da Mota, *Obras*, Apresentação e estudo de Neil T. Miller,  
Clássicos Sá da Costa, Lisbonne, 2a ed. 1982, p. 467–472.

*Yo m'estando en Coimbra*  
a prazer y a bel folgar,  
*por los campos de Mondego,*  
*cavalleros vi asomar.*  
*Desde yo los vi, mesquina,*  
*luego vi mala señal,*  
qu'el corazón me dezía  
lo que traían a voluntad.  
Cerquéme de mis hijuelos  
para los ir a buscar,  
porque la inocencia dellos  
los moviese a piedad.  
Púseme delante el Rey  
con muy grande humildad,  
tristes palabras diciendo  
no cesando de llorar:  
«Si no te duele mi muerte,  
duélate la tierna edad  
destos hijos de tu hijo  
que avrán de mí soledad».

Romance anonyme du *Cancioneiro*  
d'Alonso Nuñez, reproduit par  
Eugenio Asensio, « Romance  
'perdido' de Inés de Castro »,  
Salamanca, Sociedad española  
de la Historia del libro, 1989,  
p. 31–40 (Romance, p. 37–38).

*Yo m'estava en Coimbra,*  
cidade bem assentada  
*polos campos de Mondego*  
não vi palha nem cevada.  
*Quando aquilo vi mesquinho*  
entendi que era cilada  
contra os cavalos da corte  
e minha mula pelada.  
*Logo tive a mau sinal*  
tanta milhã apanhada,  
e a peso de dinheiro,  
ó mula desemparrada.  
*Vi vir ao longo do rio*  
*üa batalha ordenada,*  
não de gentes, mas de mus  
com muita raia pisada.  
A carne está em Bretanha,  
e as couves em Biscaia.  
São capelão dum fidalgo  
que não tem renda nem nada,  
quer ter muitos aparatos  
e a casa anda esfaimada;  
toma ratinhos por pajens:  
anda já a cousa danada.  
Quero-lhe pedir licença,  
pague-me minha soldada.

Gil Vicente, *Farsa dos almocreves,*  
*in Obras Completas,* ed. Marques  
Braga, Lisbonne, Cl. Sá da Costa,  
Vol. V, 4<sup>o</sup> ed. 1968, p. 332.

Não são casado, Senhora,  
pois inda que dei a mão  
não casei o coração.

Antes que vos conhecesse,  
sem errar contra vós nada,  
uma só mão fiz casada,  
sem que mais nisso metesse.  
Dou-lhe que ela se perdesse;  
solteiros e vossos são  
os olhos e o coração.

Dizem que o bom casamento  
Se há de fazer de vontade.  
Eu a vós a liberdade  
vos dei, e o pensamento.  
Nisto só me achei contente,  
que, se a outrem dei a mão,  
dei a vós o coração.

Como, Senhora, vos vi,  
sem palavras de presente  
na alma vos recebi,  
onde estareis para sempre,  
não dei palavra sòmente,  
nem fiz mais que dar a mão,  
guardando-vos o coração.

Casei-me com meu cuidado  
e com vosso desejar.  
Senhora, não são casado,  
não mo queirais acuitar;  
que servir-vos e amar  
me nasceo do coração  
que tendes em vossa mão.

O casar não fez mudança  
em meu antigo cuidado,  
nem me negou esperança  
do galardão esperado.  
Não me enjeiteis por casado,  
que se a outra dei a mão  
a vós dei o coração.

Bernardim Ribeiro, *Obras completas*, Éd. Marques Braga,  
Lisbonne, Cl. Sá da Costa, Vol. II, 2<sup>o</sup> éd. 1971, p. 184-186.

# Inês de Castro: uma voz galega nos *Lusiadas*

---

**Lucila Nogueira**

Universidade Federal de Pernambuco

*À memória do meu pai  
português da Régua  
neto de galegos de Padrón  
aos trinta anos de sua partida*

*e à minha mãe Lygia  
que no Recife o ama ainda*

*Les peuples portugais et galicien ont, depuis toujours, formé une unité, aussi bien du point de vue socio-historique qu'au niveau de la langue et de la littérature. Luís de Camões, le poète épique d'ascendance galicienne, en est l'exemple. Son œuvre Les Lusiades, écrit dans le but de raconter l'arrivée des Portugais en Orient par l'armée de Vasco da Gama, brosse le portrait d'un pays en effervescence à cette époque-là et met en relief l'amour du prince portugais Dom Pedro et de la galicienne Inês de Castro. Ce thème fut, postérieurement l'objet de plusieurs manifestations artistiques, de poèmes, de romans et de pièces de théâtre, le long de presque sept siècles. L'histoire qui apparaît comme mythifiée dans Les Lusiades s'investit d'une force telle qu'elle dépasse le genre épique pour rejoindre le lyrique et le dramatique. Selon Emil Staiger, toute œuvre littéraire majeure participe toujours de ces trois genres.*

*Dans cette œuvre la voix de l'héroïne galicienne atteint son apogée, ce qui confirme la compétence littéraire de l'auteur, par le traitement de la thématique amoureuse et par sa capacité de mise en relief, d'un point de vue historique et social, de l'attraction magnétique et ancestrale de la Galice et du Portugal. C'est dans ce passage de Les Lusiades précisément que s'articulent des données aussi bien liées aux événements qu'à la construction de la légende: Inès, devenue reine après la mort, est l'icône, le symbole et l'allégorie de l'amour, elle existe au-dessus de l'impersonnalité des pouvoirs, le fait historique faisant place au mythe.*

**S**ua história poderia ter sido simples, não houvesse a intervenção da fatalidade: vinda a Portugal no séquito de Constança, prometida do príncipe D. Pedro após a batalha do Salado, a galega Inês de Castro nele desperta uma paixão irresistível, que desafia o tempo cronológico e até hoje transita em um espaço que medeia entre o sonho e a realidade. E do século XIV até hoje se multiplicam inúmeras obras artísticas sobre essa mártir medieval: poemas, romances, óperas, balés e peças de teatro. Nos mais diversos países causa sempre impacto a sua paixão interrompida pela crueldade do rei Afonso IV, a quem a história oficial desejou chamar de “o bravo”.

Apesar das condições dramáticas desse amor galego-lusitano, Inês é personagem que une essas duas nações. Nascida em Monforte, província de Lugo, ou em Limia, província de Orense, existe ainda quem a imagine filha da localidade portuguesa de Valadares, em Monção. A tendência, contudo, é vê-la “sempre em Galiza”, para usar a expressão de Castela. Cada etnia que formou o povo galego deixou algo fundo de si mesma: os nórdicos, os celtas, os germanos. Povo referenciado opor Estrabão: difícil de vencer, comendo em bancos construídos ao redor das paredes, os *callaeci* ou *kallaikoi*. Ocuparam a Galiza

os suevos, os irlandeses, os godos – para os romanos, os celtas da Galiza seriam *galaicos* e, para eles mesmos, *galegos*. Filhos da imaginação ibérica, pinheiros cobertos de névoa com o mar ao fundo, visão da vida como realidade e absurdo, mentalidade mágica do mundo. Adoração às águas e às árvores, o culto às pedras e a crença nas fadas, como na Irlanda, na Escócia e na Inglaterra – há quem afirme haver sido a colonização desses países feita por grupos celtas procedentes da península ibérica; também há registro dos celtas bretões em viagens marítimas à Galiza, no século v. Druidas e elfos, magas de Cornualha, de Finisterra. Galiza, terra de dolmens e de castros, onde os mortos se encontram com os vivos às vésperas de maio e de novembro.

*Portugalicia*: título do fado cotidiano na guitarra do Alcindo Frazão. Há lendas que mencionam haver, por debaixo do rio Minho, túneis secretos unindo as duas margens, o que vem abolir, no plano do simbólico, as fronteiras geográficas no imaginário popular. A lírica popular galaico-portuguesa descoberta nos Cancioneiros demonstra a união desses povos e de suas culturas. Observe-se mesmo, no que concerne à conjugação Galiza – Norte de Portugal, as embarcações tradicionais (barcos-rabelos) com tipologia derivada das naves vikings, sobrevivência da época dos suevos. Já na segunda metade do século XIII, o trovador de origem galega Johan Airas, queixando-se da soldadeira Mor da Cana ao rei de Castela, assim cantava: « se mi justiça non val/ ante Rei tan justiceiro/ irm’ei ao de Portugal ». As soldadeiras acompanhavam os viandantes e também compunham cantigas, das quais até hoje não se encontrou registro; uma das mais conhecidas foi a Maria Balteira, cantora, dançarina, jogadora de dados, com « vida sentimental complicada » e « permanente disponibilidade erótica », que fez perder a cabeça a muitos de seu tempo, para ao final da vida se recolher ao mosteiro de Sobrado.

Sobre a questão de Galiza e Castela, é conhecida a afirmação de que a primeira teve leis bem antes do que a segunda. E quanto ao fato de que a nomenclatura *Galicia* seria uma castelhanização de Galiza, termo utilizado antes da subordinação do povo galego ao de Castela, alguns estudiosos informam que *Galiza* seria mais literário, *Galicia* mais encontrado em documentos; também alguns acreditam ser a primeira forma mais comum na parte centro-ocidental do território galego, enquanto que a segunda, na franja oriental: de modo que teriam convivido as duas expressões, podendo-se atribuir a ambas caráter autenticamente galego, embora se observe na atualidade uma tendência ideológica à preferência do termo Galiza, o que vem desde a publicação de « A Gaita Galega », de Xoan M. Pinto (1853) e os tempos do « rexurdimento » de Curros Enríquez, Eduardo Pondal e Rosalía de Castro - esta editando « Cantares Galegos » (1863 - « pobre Galiza não queiras/chamar-te nunca espanhola »).

Como chamaria à sua terra essa Inês criada no castelo de Albuquerque, na Extremadura? Essa filha bastarda de um nobre galego com a portuguesa Aldonça Soares Valadares, esta por sua vez filha de Lourenço, senhor de Tangil, fronteiro de entre-Douro-e-Minho, casado com Maria Mendes, a que fora violada por seu próprio irmão e era descendente da famosa Ribeirinha (Maria Pais Ribeiro), amante de Sancho I, autor da mais antiga cantiga de amigo galega (1198). A mãe de Inês tinha uma irmã, Berenguela Valadares, que veio a casar com um rico senhor de Castela; a mártir galega tinha um irmão também natural, Álvaro, e dois irmãos legítimos do casamento de seu pai, que tinha sangue real, havendo sido criada com a família do irmão bastardo de Afonso IV de Portugal, o qual, por receio quanto ao trono, o desterrara tão logo tomara posse da coroa: eram, portanto, Pedro e Inês, primos e compreende-se que não houvesse sido

muito bem vista pelo rei, quando chegou ao território lusitano no séqüito da prometida Constança, esta por sua vez repudiada no passado pelo rei de Castela.

Numa breve sinopse histórica, vemos que Inês é desterrada quando o rei percebe o romance com seu filho, mas com a morte de Constança, Pedro vai viver com ela em Coimbra, onde tem três filhos; o príncipe recusa as propostas de novo casamento feitas por seu pai; a vida prossegue até que, de modo imprevisto, aproveitando uma data em que Pedro tinha ido à caça, Afonso IV chega à casa de Inês com três conselheiros e, talvez após julgamento em Montemor, determina a morte da belíssima galega, mãe de seus netos. Os que defendem a tese das razões de Estado, alegam que a coroa portuguesa tinha receio que o trono fosse parar nas mãos dos filhos de Inês, robustos e saudáveis, enquanto que era mais frágil o Fernando, filho de Pedro com Constança. O certo é que o infante, ao voltar da caça e se deparar com o assassinio, levanta o norte de Portugal contra seu pai, com ajuda de nobres galegos e portugueses. Tudo se acalma com a intervenção da rainha, firmando-se a Paz de Canaveses; mas quando o pai morre e Pedro assume o trono, negocia com seu sobrinho Pedro “o cruel” de Castela a troca de refugiados, vingando-se de dois dos assassinos, aos quais manda arrancar os corações. A seguir, determina a construção de um túmulo belíssimo em Alcobaça, transportando para ele o corpo da amada, após anunciar que com ela se casara secretamente, legitimando, assim a prole havida com a “colo da garça”.

Como tudo não foi revelado quanto ao fato histórico, há um efeito de poetização e ficcionalização na abordagem das circunstâncias, até mesmo nas primeiras crônicas encontradas. Estranha-se não sofrer punição um dos assassinos (Diogo Lopes Pacheco) e ainda que um outro (Gil Vasques de Resende) sequer

seja mencionado: Gil seria genro de Diogo, o qual termina como aio de Dinis, segundo filho de Inês e sua sobrinha (filha da irmã Guiomar) se casa com o sobrinho de Inês (filho do irmão Álvaro). Diogo surge geralmente como o pivô da intriga que eliminou Inês – ele era filho de Lopo Pacheco que foi mordomo-mor de Afonso IV e preceptor do infante D. Pedro, de quem era só um pouco mais velho; na verdade, ele era compadre de Inês, na pia batismal de D. Luís, filho do infante com Constança; quanto ao Gil de Resende, havia há época a história de Isabel de Liar que o refere – por que teria sido poupado?

A escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís se debruçou sobre algumas dessas questões; contudo, como afirma a grande especialista Maria Leonor Machado e Sousa, a morte de Inês é um caso raro de interpenetração da História e da Literatura. O primeiro relato é feito por López de Ayala, nas *Crônicas de los reys de Castilla*, após a batalha de Aljubarrota, em 1385. A seguir, na primeira metade do século XV, temos Fernão Lopes, com a sua *Crônica de D. Pedro*. Em Rui de Pina (*Crônica Del-Rey Don Afonso IV*) e Cristóvão Acenheiro já se observa algo da lenda, especialmente neste último, em sua *Coronyqua dos Reis de Portugal*, quando dá voz a Inês para defender-se e pedir piedade (“Senhor, porque me queres matar sem causa? Voso filho he Príncipe a quem eu não podia nem poso registir; havê piedade de mym que sam molher; não me mates sem cauza: e senão havês pydade de mym, havê piedade destes vosos netos, sange voso”).

Do ponto de vista literário, o judeu português que viveu em Coimbra no século XV Davi bem Yom Tov Ibn Bilia escreveu (em hebraico) poema a lamentar a sua desventura, declarando que só a ultrapassava a tragédia de Inês. Na primeira metade desse mesmo século, encontramos temática semelhante à de Inês na primeira novela em castelhano *El Siervo Libre de Amor*, do galego

Juan Rodríguez da Câmara, mais conhecido por Juan Rodríguez Del Padrón (*Estoria de dos Amadores*). Este autor exerceu grande influência na poesia peninsular. Ainda fora do domínio da língua portuguesa, Artur Askins encontrou na Torre do Tombo um manuscrito onde John Martyn identificou 116 poemas latinos de André de Resende, entre eles um sobre a morte de Inês de Castro, poema sáfico intitulado *De Agnetis Caede*:

*Inter horrendos moritar leones,  
Aut feras inter miseranda tigres  
Virginis insta pietate cernam  
Bruta moveri*

*Virginis mortem sociae gementes  
Impiam tristes larminis in undam  
Candidam versis, posuere nomen  
“Fontis Amorum”*

Descoberto em 1986, esse poema é considerado anterior aos *Lusíadas* assim como anteriores são as « Trovas de Garcia de Resende » (1516), a « Carta sobre a Morte de Dona Inês de Castro » de Anrique da Mota (1528) e os romances anônimos de temas inesianos. Como se vê, o núcleo vocabular dos versos citados acima é repetido na grande epopéia lírico-dramática de teor antropológico do grande vate lusitano, também descendente de galegos, também injustiçado pela coroa, também bastardo de “nascimento escuro”. Além disso, sabe-se que a peça *A Castro* de António Ferreira, no que pese ter sido publicada anonimamente em 1587 e pelo filho do autor em 1598, teria sido escrita efetivamente entre 1553 e 1556; António Ferreira havia conhecido em Coimbra o escocês Jorge Buchanan (tradutor de *Alceste e Medeia* de Eurípedes) e Diogo de Teive (autor da tragédia *Príncipe D. João*, considerada como fonte de *A Castro*). Teoricamente

nascido em 1525, e supostamente havendo estudado em Coimbra, não é possível excluir serenamente Camões do contato com esses acontecimentos culturais.

Entretanto, o episódio de Inês de Castro nos *Lusíadas* marca fortemente a trajetória mítica desse grande amor contrariado, ainda que os antagonistas a D. Pedro considerem ter havido, de fato descuido, ou, como a ficcionista portuguesa Agustina Bessa-Luís, haver Pedro verdadeiramente “desejado” a morte de Inês. Ainda que tenham surgido tão numerosos textos literários de temática inesiana, em tantos países, concorrendo as peças espanholas para fortalecer a lenda da cerimônia da coroação (e do beija-mão), há algo muito especial na fala camoniana de Inês, que excede as demais falas bastante celebradas do Velho do Restelo e do Gigante Adamastor. Sendo dramaturgo, o poeta português conferiu solemnidade dramática à voz da belíssima galega, sendo poeta, o épico dotou de sagrada intensidade lírica essa mesma voz feminina que emerge soberana e desconstrói a descritividade narrativa.

Além da ascendência galega e da bastardia como ponto de convergência com a mártir do trecento, o poeta português tem o seu desterro a Ceuta e às demais colônias do Oriente atribuído também a fatalidades amorosas, paixões proibidas, desde a senhora Violante a quem servia até mesmo a infanta dona Maria. Sofrera na pele o dismantelo das decisões arbitrárias e o estigma de enamoramentos ditos impossíveis. Daí talvez resulte que, das dezoito estrofes que compõem o episódio inesiano do Canto III, apenas 9 são narrativa épica em sentido estrito, a saber a 118,124,125,130-135. Porque na 119 irrompe o gênero lírico na epopéia, observa-se uma ruptura e Camões, antecipa, em pleno século XVI, a característica de “fusão de gêneros” que os teóricos contemporâneos insistem em considerar um fenômeno “pós-moderno”. Observe-se a quebra:

118 (estrofe épica)

Passada esta tão próspera vitória  
Tornado Afonso à lusitana terra  
A se lograr da paz com tanta glória  
Quanta soube ganhar na dura guerra  
O caso triste e digno da memória  
Que do sepulcro os homens desenterra  
Aconteceu da mísera e mesquinha  
Que depois de ser morta foi rainha

119 (estrofe lírica)

Tu, só tu, puro amor, com força crua  
Que os corações humanos tanto obriga  
Deste causa à molesta morte sua  
Como se fora pérfida inimiga  
Se dizem, fero Amor, que a sede tua  
Nem com lágrimas tristes se mitiga  
É porque queres, áspero e tirano,  
Tuas aras banhar em sangue humano

Quando, na estrofe 120, o poeta vai dar continuidade à narrativa, já rompeu a solenidade e o distanciamento épicos, utilizando de um “coloquialismo” que irá ressurgir no barroco e na modernidade: Camões interpela Inês com uma dicção completamente lírica inclusive pelo aspecto intimista e confidencial, que irá prosseguir nas estrofes 121 e 122, sendo que na 123 quem vai ser interpelada é a própria história, como podemos observar (cito fragmentos):

120

Estavas linda Inês, posta em sossego  
Dos teus anos colhendo doce fruto

Naquele engano da alma, ledo e cego  
Que a Fortuna não deixa durar muito

123

Tirar Inês ao mundo determina  
Por lhe tirar o filho que tem preso  
Crendo com sangue só da morte indigna  
Matar do firme amor o fogo aceso  
Que furor consentiu que a espada fina  
Que pôde sustentar o grande peso  
Do furor mouro, fosse alevantada  
Contra uma fraca dama delicada?

Nesse momento, o poeta sai da condição de narrador para questionar o acontecimento histórico e não contém a sua humana indignação. Embora retome a narrativa nas estrofes 124 e 125, na 126 ele dá a palavra à própria Inês, detonando novamente – e de modo mais radical – os limites já enfraquecidos do gênero, introduzindo o clímax e a catarse do dramático, explicitando uma ideologia em forma de libelo acusatório como poucos proferidos em literatura, e na boca da grande mártir galega da história portuguesa, muito especialmente nas estrofes 127, 128 e 129 (cito fragmentos):

127

ó tu que tens de humano o gesto e o peito  
(se de humano é matar uma donzela  
fraca e sem força só por ter sujeito  
o coração a quem soube vencê-la)  
a estas criancinhas tem respeito  
pois o não tens à morte escura dela  
mova-te a piedade sua e minha  
pois te não move a culpa que não tinha

128

põe-me em perpétuo e mísero desterro  
na Cítia fria ou lá na Líbia ardente  
onde em lágrimas viva eternamente.

129

põe-me onde se use toda feridade  
entre leões e tigres e verei  
se neles achar posso a piedade  
que entre peitos humanos não achei

A empatia com o episódio camoniano com certeza não escapou aos leitores e autores brasileiros, que se unem a vários poetas portugueses contemporâneos na grande caminhada inesiana. Entre os lusitanos, Nuno Júdice, Ruy Belo. Entre os nossos, belíssimos momentos encontramos em Ivan Junqueira e o nem sempre muito lembrado Jorge de Lima. Assinalando os 650 anos do martírio de Inês de Castro, eu os direi, na seqüência :

(de *A Rainha Arcaica* – Ivan Junqueira)

Inês é nome que se pronuncia  
para instigar ou seduzir prodígios  
é senha que as sibilas balbuciam  
ao decifrar enigmas cabalísticos  
É mais que isto : códice da língua  
raiz da fala, bulbo do lirismo  
É a gênese da raça e do suplício  
arché do amor e substância prima  
É mais ainda : tálamo do espírito  
dessa alquimia de morrer em vida  
e retornar na antítese do epílogo.  
E quem disser que Inês é apenas mito

-mente. E faz dela inútil pergaminho.  
E da poesia um animal sem vísceras.

(Do Canto IX, *Invenção de Orfeu* – Jorge de Lima)

Queimada viva, logo ressuscita  
subversiva, refeita das fogueiras  
adelgada como início e meta  
as palavras e estrofes sobranceiras  
narram seus gestos por um seu poeta  
ultrapassando às musas derradeiras  
da sempre linda Inês, paz, desapego  
porta da vida para os sem-sossego.

## **Bibliografia**

---

- António Cândido Franco, *Memória de Inês de Castro*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1990.
- António Cândido Franco, *A Rainha Morta e o Rei Saudade – Amor de Pedro e Inês de Castro* (3ª ed.), Lisboa, Ésquilo edições e multimédia, Lda; 2005.
- António Ferreira, *Poemas Lusitanos* (Incluindo a tragédia *A Castro*). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- António de Vasconcelos, *Lenda e história de Inês de Castro*, Coimbra, Gráfica de Coimbra, Lda. 2004.
- Lucila Nogueira (Org.) *Saudade de Inês de Castro*, Recife, Bagaço, 2005.
- Luís de Camões. *Os Lusíadas*. Porto, Tipografia Bloco Gráfico, Lda, s/d. Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- Maria Leonor Machado de Souza, *650 anos da morte de Inês de Castro*. (Comissária Científica), Lisboa, Biblioteca Nacional. 2005.
- Maria Leonor Machado de Souza, *Inês de Castro - um tema português na Europa* (2ª ed. revista e atualizada), Lisboa, ACD Editores, 2004.
- Mário Domingues, « Inês de Castro na vida de D. Pedro », Lisboa, Prefácio – Edição de Livros e Revistas, Lda. 2002.
- Patrizia Botta, (Org.), *Inês de Castro. Estudos*. Ravena, Longo Editore, 1999.

## Bio-bibliographie

---

Lucila Nogueira est professeur du Master en Lettres et Linguistique de l'Université Federal de Pernambuco, où elle enseigne, entre autres, Théorie de la Poésie, Idéologie et Littérature, Littérature Brésilienne, Littérature Portugaise, Littératures d'Expression Portugaise. Elle s'est spécialisée dans l'œuvre de João Cabral de Melo Neto, sur lequel est actuellement sous-pressé l'étude *O Cordão Encarnado*. Son essai *Ideologia e Forma Literária em Carlos Drummond de Andrade* a déjà fait l'objet de trois éditions; en 2003 elle publie *A Lenda de Fernando Pessoa* et en 2005, avec plusieurs collaborateurs, le livre *Saudade de Inês de Castro* (Edições Bagaço). Elle contribue régulièrement aux revues *Colóquio Letras*, *Cadernos de Literatura*, *Mafuá*, *Agulha*, entre autres. Elle participe régulièrement à des colloques et à des séminaires internationaux. Membre de plusieurs jurys de prix littéraires de *Academia Pernambucana de Letras* et correspondante de l'*Academia Brasileira de Filologia*, elle a été directrice culturelle du *Gabinete Português de Leitura do Recife*, où elle a édité la *Revista de Lusofonia Encontro*. Actuellement dirige le projet « Tradition et Modernité en Dalila Pereira da Costa et Luiza Neto Jorge ».

En tant qu'écrivaine, elle est poète (une vingtaine de titres à ce jour) et auteur de nouvelles. Elle participe à des récitals de poésie et à des festivals internationaux, notamment à Medellín, Havana et Mexique. À la fin de ce volume nous publions son poème « Saudade de Inês de Castro (poema para seis vozes) » que Lucila Nogueira a eu la gentillesse de nous offrir pour cette publication.

# **Voyage au royaume de la Saudade<sup>1</sup> : une lecture de Pedro, o Cru (Pierre, le cruel) d'António Patrício**

---

**Ana Maria Ramalhete**

Universidade Nova de Lisboa

*Cet essai propose une réflexion sur le rapport entre le saudosismo, système philosophique, et la pièce de théâtre Pedro, o Cru, d'António Patrício, considérée comme une représentation de la saudade. Dans la pièce, le concept de saudade est expliqué au fur et à mesure dans ses diverses composantes et son atemporalité est construite par l'effacement des frontières du temps. L'auteur dévoile la fluidité de l'espace/temps du royaume de la saudade : sans reflet, sans mémoire et forcément, sans temps. Pedro, le roi-Saudade, fait un cheminement en direction du monde de l'Amour-Saudade, de la terre vers l'air, dans une conjonction qui lui permet de regarder la terre où était Inês et de voir le ciel. Ainsi, António Patrício se sert de l'amour de Pedro et d'Inês pour construire une représentation littéraire de la saudade, exprimée par un parcours qui conduit à la capacité qu'a le moi de transcender le réel. Cette initiation ritualisée à la saudade se trouvant hors de l'espace et du temps parvient à suppléer l'abîme infranchissable entre la vie et la mort.*

---

1. Traduction approximative: nostalgie (NDT).

**E**n 1913, Carolina Michaëlis de Vasconcelos termine la rédaction de *A Saudade Portuguesa*, publiée l'année suivante. On peut lire dans une note de l'éditeur figurant dans une édition postérieure<sup>2</sup>, que la première édition a été publiée par Renascença Portuguesa « en pleine campagne de *saudosisme* ». L'auteur elle-même affirmerait plus tard que l'édition avait été promue par « les patriotes qui, à Porto, essayaient de ranimer la flamme sacrée de la Renaissance » (p. 87) et déclarerait également : « J'avais entendu dire que sur la base du sentiment le plus caractéristique de l'âme portugaise, ils voulaient ériger tout un système de philosophie et de religion nationale – le *Saudosismo* – mais également que les idées qu'ils répandaient à ce sujet dans la revue *A Águia*, étaient *ultra-romantiques*. » (p. 83). L'auteur parviendrait à une connaissance plus approfondie de ce groupe par l'intermédiaire de Jaime Cortesão qui lui avait montré des conférences de Teixeira de Pascoaes et les polémiques avec António Sérgio, et déclare en guise de conclusion « parfois je m'éloigne de la manière de voir des Saudosistas, parfois je m'en rapproche. ».

Carolina Michaëlis allait établir la liaison avec la thématique d'Inês de Castro en faisant référence à la 2<sup>e</sup> édition de *O grande Desvairo* de Antero de Figueiredo et à la *Conferência – Inês de Castro na Poesia e na Lenda*, réalisée dans le Cloître du Monastère de Alcobaça par Afonso Lopes Vieira, toutes deux datées de 1914 (p. 84). Elle avait déjà mentionné auparavant *Reinar Depues de Morir* de Luis Velez de Guevara.

---

2. L'édition utilisée est celle de Guimarães Editores, Lisbonne, 1996, qui reproduit intégralement la seconde, datée de 1922, mais comporte également une actualisation de l'orthographe et un autre texte de l'auteur; *Pedro, Inês e a fonte dos amores*, ajouté par l'éditeur en raison de son rapport thématique avec l'œuvre. L'indication, dans le corps du texte, des pages citées renvoie à cette édition. Dans le contexte de cet article, il ne nous a pas semblé pertinent d'exposer certaines des spécificités de la pensée de Caroline Michaëlis de Vasconcelos.

Dans son œuvre intitulée *Da Saudade ao Saudosismo*<sup>3</sup>: Afonso Botelho écrit à propos de Teixeira de Pascoaes dans un chapitre intitulé le « saudosismo en tant que Mouvement » :

La transcendance religieuse, parce qu'elle se fait véritablement par la voie humaine, exprime sa plénitude et non pas sa carence, comme dans la *saudade* solitude de l'époque médiévale.

La *saudade* absence est humaine car elle implique la pleine et actuelle relation de l'amour entre deux êtres humains, relation qui demeure première même quand l'homme transcende Dieu.

À la fin du chapitre « *Saudade*, amour et mort », Afonso Botelho écrit : « C'est la *saudade* qui endort Dieu et fait rêver la mort ; c'est l'homme et la femme qui aiment vraiment, pendant que Dieu dort et que la mort rêve »<sup>4</sup>.

L'auteur ajoute :

Si ce qui domine l'ontologie existentielle est la définition de l'être dans le temps, je crois que celle-ci ne pourra se retrouver que dans l'ontologie de la *saudade*, qui est celle du temps sans être – ontologie négative ou transcendée qui détermine l'élimination du temps, précisément parce qu'elle le complète en vérité : « l'existence crée l'illusion du temps. Ce qui fut, ce qui est à venir, voilà la matière, le corps de la *saudade*. L'éternel est fait de choses transitoires » – dit Pascoaes<sup>5</sup>.

---

3. ICLP: Biblioteca Breve, Lisbonne, 1990, p. 138. Bien qu'il ne soit pas dans notre propos de faire une longue étude sur les théorisations faites autour du concept de *saudade*, il nous a semblé nécessaire de le contextualiser.

4. *Opus cit*, p. 200.

5. *Op. cit.* p. 151.

Dans un article intitulé « António Patrício: une *Saudade* décadente et nietzschéenne »<sup>6</sup> Óscar Lopes, affirme que la pièce *Pedro, o Cru* écrite presque au même moment que les manifestations *saudosistas* de Teixeira de Pascoaes, est, chez Patrício, « le mouvement le plus émouvant de la rencontre entre la *Saudade* et la mort » (p. 152), et il écrit :

Patrício tire parti de l'histoire traditionnelle de celle qui régna après sa mort pour faire du royaume du Portugal le prélude au règne immortel de la *saudade*, et nous présenter tout un « peuple envoûté par la *saudade* ». Mais peut-être le plus poignant dans l'éloquence des monologues lyriques de D. Pedro réside-t-il dans le fait que la présence obsessionnelle de la mort et de la *saudade*, mêlées, n'a rien à voir avec le rejet de la terre et de la chair. « La chair », dit l'un des personnages dans un de ses commentaires, « est parfois vile: mais c'est aussi une fenêtre sur la douleur ». Et la douleur apparaît à tous les *saudosistas* comme la force créatrice de l'âme et peut-être même comme la force créatrice de Dieu lui-même (p. 153).

L'œuvre *Pedro, o Cru* d'António Patrício, achevée à Canton (Shameen) – le 15 septembre 1913, publiée en 1918, peut être tenue comme une représentation de la *saudade*<sup>7</sup> le contenu de la pièce coïncidant dans sa majeure partie avec le rapport du règne de D. Pedro, tel qu'il apparaît dans les chapitres liés à Inês de Castro, dans la Chronique de Fernão Lopes mis à part quelques modifications ponctuelles et quelques ajouts. Inês meurt quatre ans avant l'arrivée sur le trône de D. Pedro. Le roi est présenté comme un danseur nocturne. Le roi du Portugal livre au roi d'Espagne les exilés politiques castillans qui étaient au Portugal, en échange des assassins d'Inês qui se trouvaient à Castille.

---

6. *In Busca de Sentido. Questões de Literatura Portuguesa*, Lisbonne: Caminho, 1994.

7. L'édition utilisée dans cette étude est la première, Edição da Atlântida, Lisbonne, 1918. L'orthographe a été actualisée.

D. Pedro les interroge et les condamne. Le roi affirme son mariage avec Inès de Castro et l'un des témoins est le futur Évêque de Guarda. Ce récit est fait de la translation du corps d'Inès de Santa Clara à Coimbra au Monastère de Alcobaça, qui a eu lieu sept ans après sa mort. Le chroniqueur exalte la persistance de l'amour de D. Pedro pour Inès et exprime son étonnement du fait que tout le parcours des obsèques est éclairé par des cierges. Il insiste également sur la magnificence du tombeau d'Inès.

Toutefois, dans le texte médiéval aucune référence n'est faite à l'épisode où Pedro mord le cœur de Pêro Coelho ni à celui où la cour baise la main de la défunte reine<sup>8</sup>.

Dans la construction de *Pedro, o Cru*, António Patrício utilise les didascalies comme autant d'indications précises concernant l'atmosphère et la description de sensations dans lesquelles se déroule l'action et qui sont destinées à orienter le spectateur/lecteur<sup>9</sup> dans la construction du sens de la pièce. D'emblée on est frappé par leur complexité : « l'âtre sans feu, entre les fenêtres, les branches sèches de peuplier et de saule, qui ne peuvent réchauffer que pendant une veillée d'âmes » (p. 1), ou bien « [Pedro] est d'une lividité terreuse, le regard vide » (p. 54) ou encore des atmosphères évanescences comme : « La brume s'étend lentement en nappes de tulle » (p. 76), tout comme à l'arrivée du cortège funèbre à Alcobaça il est dit que « le ciel au loin, – rêve de lumière »<sup>10</sup> (p. 98).

Pedro est caractérisé le plus souvent de façon directe, à travers ses actions et l'expression de ses pensées mais également de façon indirecte. Ainsi les premiers mots échangés dans les pages

---

8. Carolina Michaëlis de Vasconcelos dans *A Saudade Portuguesa*, p. 88, note (5) fait référence au goût du public pour cette scène.

9. Dans sa mise en scène, Jorge Listopad, résoud cette difficulté en introduisant sa lecture en voix *off*.

10. Maria do Rosário Paixão traite de l'œuvre de l'auteur dans son mémoire de DEA *A Hierogamia Terra/Céu no Universo Imaginário de António Patrício* soutenu à la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL.

permettent-ils d'établir l'état d'esprit d'un roi volontairement insomniaque et d'une cour qui a chaque fois plus de difficultés à le suivre. Pedro est également marqué par une sensation de soif, qu'il est le premier à mettre en rapport avec la lune, une lune souvenir qui le lie à Inès :

C'est notre lune... c'est la nôtre... (animé d'une cruauté avide). Elle m'assoiffe plus que le soleil d'août, après des heures de chevauchée, quand les roches souffrent un martyr... Elle me donne soif... soif... soif de sang... De leur sang (il porte les mains à sa gorge) Elle me brûle la gorge... les veines... la chair toute entière... l'âme... (p. 11).

Cette soif, seul le sang de la vengeance ou de la justice peut l'éteindre.

Un autre personnage fondamental du texte est en train de se dessiner. Il s'agit d'Inès l'absente, constamment présente dans le souvenir, espace/état d'âme de Pedro indéfini, et force motrice de ses actions, qui va peu à peu prendre vie auprès de la population.

Au début de « ce drame en 4 actes », Pedro parvient encore à être le justicier, il agit comme le Roi du Portugal attentif à la peine d'un sujet qui l'avait accompagné le soir de fête et « dansait toujours la mort dans l'âme ». Sa douleur était comparable à celle de Pedro. Le roi fera justice et punira celui qui avait séduit puis abandonné la fille du malheureux. D. Pedro, faisant sienne la douleur de ce père déclare « nous serons tous deux ses bourreaux » (p. 7). Toutefois, le moment n'est pas encore venu de punir ce coupable, ce moment est remis à plus tard. Cette nuit est celle de l'attente des assassins d'Inès.

Dès le début du texte, D. Pedro est constamment qualifié de parjure, à cause de l'accord qu'il a conclu, lorsqu'il est monté sur le trône, avec le Roi de Castille et qui prévoit que celui-ci

lui livre les assassins d'Inès alors qu'il a juré à son père de ne pas les punir. La réponse de Pedro à cette même accusation relayée par son écuyer Afonso, dévoile dès le premier acte certains des chemins de l'œuvre. Pedro dit :

– Parjure ! Afonso, connais-tu ma foi ? Comment sais-tu alors si je suis parjure ? Je vis pour l'Amour et la Justice. Mon peuple... la cour... même toi, vous ne connaissez de moi que le justicier. Mais au-delà de la Justice et bien plus haut, il y a un roi qui te parle et que tu ne connais pas, qui est le roi du Portugal et qui est dans la mort parce que c'est là que vit son amour... Mon palais, le vrai, est une fosse dans un cloître de Santa Clara. (proche de l'extase). Il y a plus de soleil dans cette fosse que dans le ciel [...]. Mon royaume est plus vaste que tu ne penses. Le Portugal n'est qu'une province. Mon royaume secret, sans frontière, mon royaume d'amour embrasse la Mort et son mystère... Il y a sept ans, Afonso, sept ans déjà... depuis que mon Inès y vit. Notre amour, Afonso, a deux ailes... l'une est son âme à Elle, l'autre la mienne (p. 10).

C'est D. Pedro lui-même qui explique ses convictions religieuses qui diffèrent de la norme du catholicisme. Il est ainsi possible de discerner une autre religion intime du Roi, et d'entrevoir la construction d'un autre espace qui va au-delà des limites étroites du Portugal. Dans cet espace coexiste à un niveau supérieur, le roi justicier, dédoublé de lui-même, libre de se joindre à Inès. Il lui est ainsi possible de dépasser la séparation entre la vie et la mort, et la sépulture d'Inès devient pour lui une source de lumière. Le monde réel perd de sa netteté pour D. Pedro qui en construit un autre selon une logique qui lui est propre. La partie finale de la réplique accentue la sublimation de l'amour : les deux amants ont des ailes qui leur permettent d'aller au bout de ce parcours.

Une dilution des normes temporelles s'accroît pour que Pedro puisse accomplir la possibilité/l'impossibilité d'une union avec Inès (p. 17). Les sept années d'attente entre la mort de la femme aimée et sa translation évoquent fortement le passage auquel tout le texte conduit<sup>11</sup>. Il s'agit d'un passage du temps symbolique vers une nouvelle création atemporelle : celle du royaume de la *saudade*.

Un cycle se referme qui lie le moment de la mort d'Inès à la condamnation et à l'exécution de ses assassins. Unissent ces deux temps, l'Automne, le vent dans l'olivieraie et les bruits du départ pour la chasse. Lors du premier moment Pedro avait négligé la sécurité d'Inès, laissant le champ libre à ses assassins, lors du second il devient le chasseur des assassins d'Inès.

Dans le Couvent de Santa Clara, avant l'arrivée du roi à Coimbra, lors d'une rencontre qui sent la terre, par les répliques de deux religieuses aux noms aériens, Céleste et Maria dos Anjos (Marie des Anges), deux autres récits sont faits qui, comme celui du sujet plaignant, sortent de la linéarité narrative du texte. Ces deux derniers récits serviront de représentation d'Inès et de Pedro.

La première est celle de sœur Blanche qui est morte de trop avoir aimé le soleil. À la fin de la journée elle montait à la tour, pour capter dans ses yeux les derniers rayons (p. 34). Son désir de lumière était insatiable, selon Céleste elle était la lumière-même : « c'était un corps de lumière sous son habit » et d'ajouter « elle aimait tellement le soleil ! C'était presque péché ». Devenue trop faible pour aller le voir, elle avait demandé à Céleste de le

---

11. Sur la valeur symbolique du numéro 7 on peut trouver de longues références dans l'œuvre de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris : Robert Laffont S.A. et Éditions Júpiter, 1982 : "SEPT" : "[...] le sens d'un **changement** après **un cycle accompli d'un renouvellement positif**." "Il symbolise la **totalité de l'espace et la totalité du temps**", correspond aussi aux "sept pétales de la rose" p. 860.

faire à sa place et de revenir très vite auprès d'elle pour qu'elle puisse encore le voir dans ses yeux. Son sourire d'alors suscite un commentaire riche de sens : « C'était un parfum. Son sourire était un regard [...] Je l'ai vue sourire comme une rose blanche ». Sœur Céleste dit en parlant du moment de sa mort :

Ses yeux – si verts – avaient la couleur de la mer que je n'ai jamais vue. Elle m'a encore parlé et m'a encore dit : regarde le soleil comme les autres, ma sœur. Ne monte jamais dans la tour pour le voir. Sinon tu te perdras... [...] C'était le petit matin. [...] je l'entendais soupirer à mon oreille (p. 35-36).

Le soleil, lumière transcendante, était excessif : « non je ne puis plus... Il faut que je meure, tu vois bien... Et si le soleil vient, je ne peux pas... Cela m'est impossible ». Céleste avait fermé les jalousies et Blanche s'était éteinte. La peur s'était emparée d'elle et subitement la réalité paraissait s'être inversée, il lui avait semblé que « la Mort avait franchi les murs du couvent tuant tout : les fleurs de la clôture, toute la communauté... n'avait survécu que ma défunte!.. » (p. 36), un sentiment identique à celui de Pedro pour Inès.

Cette mort au petit matin qui coïncide avec l'heure de la mort d'Inès, signifie peut-être qu'elle aussi devait mourir à cause de l'excès de lumière. Néanmoins, au moment de sa mort physique, Inès n'était déjà plus qu'un corps, comme Pero Coelho l'avait dit à D. Pedro : « Elle ne s'est même pas enfuie. Elle n'avait déjà plus d'âme. Elle était avec vous. » (p. 29). L'instant de sa mort se transforme ainsi en l'union des âmes des deux amants.

C'est déjà sous l'emprise de la nuit que sœur Marie des Anges se rappelle la Mère Abbessse. Celle-ci avait perdu l'esprit à écouter le chant des rossignols. Elle avait vécu ainsi cinq ans. Toutefois « comme Mère Abbessse, elle était restée la même.

On ne remarquait chez elle aucun dérangement de l'esprit. Elle accomplissait ses devoirs à la perfection » (p. 37) (Comme D. Pedro qui remplissait ses fonctions de Roi du Portugal). Parfois, seulement, la Mère fredonnait cette chanson près de la clôture :

Sagesse,  
sagesse,  
sagesse,  
de Rossignol,  
chanter la nuit,  
dormir le jour,  
fuir le soleil (p. 37).

Sœur Maria dos Anges poursuit son récit : [...] « – Quand on l'a enterré – c'était le crépuscule – un rossignol qui a chanté toute la nuit sur cette pierre est venu de la clôture ». Il avait chanté jusqu'au lever du soleil. Ne peut-on voir ici une représentation de Pedro ? N'est-ce pas lui qui danse la nuit et recherche la connaissance pour rejoindre Inès, dans une entente avec la nature sur ses sentiments ? Pedro fera allusion plus tard aux rossignols, quand, au moment de la levée du corps d'Inès à Santa Clara, il s'adresse à elle en s'identifiant comme : « ton Pedro des nuits du Mondego, qui t'enlaçait en écoutant le chant des rossignols » (p. 55).

La mort des deux religieuses protagonistes de ces récits les relie à Inès. Il semble, toutefois, que ce lien soit plus étroit avec sœur Blanche transfigurée en soleil, élément qui, normalement, représente le masculin ; alors que le féminin est davantage lié à la vie nocturne, lunaire, qui, associée à la recherche de la connaissance d'une connaissance/sagesse, est plus proche des caractéristiques de Pedro<sup>12</sup>. Peut-être peut-on voir ici une

---

12. Si l'on en croit la *Tabula Smaradina* dont la date probable se situe entre le VI<sup>e</sup> et le VIII<sup>e</sup> siècle apr. J.-C., et qui est divulguée dans l'Occident Chrétien après le XI<sup>e</sup> siècle,

conjugaison globale entre les deux amants qui, ensemble donneraient lieu à un être androgyne<sup>13</sup>. Bien que, parfois, pour Pedro, certaines images de la nuit représentent une consonance entre la nature et Inès: « Les étoiles ont froid, Elles sont violettes... violettes de froid. » « [...] la lune!.. Elle a le visage d'Inès... de mon Inès... exsangue... exsangue comme ils l'ont laissée... » (p. 16). La caractérisation de Pedro comme Roi-Saudade représente la conjugaison de l'élément masculin et de l'élément féminin.

Dans le rituel de mort des assassins d'Inès, rapporté par un écuyer, ce dernier indique que le roi tenant dans sa main le cœur arraché à Pêro Coelho « y planta par deux fois ses dents de loup, très blanches ». Ce geste ne signifie pas que Pedro mange le cœur de Pero Coelho mais il est l'expression du point culminant de sa vengeance suprême.

Quand les corps de Pêro Coelho et d'Álvaro Gonçalves sont sur le point d'être brûlés, apparaît Martim, le bouffon, peut-être l'*alter ego* de Pedro. Martim, très pâle « en habit noir où tintait un grelot » (p. 46), entreprend une danse frénétique rituelle en cou-

---

il est dit « Le Soleil est le père, la Lune la mère, le vent l'a transporté dans son ventre et la terre est sa nourrice [...] Il monte de la terre vers le Ciel, revient sur la Terre et reçoit la force des choses supérieures et inférieures. Ainsi tu obtiendras toute la clairvoyance du monde [...] et l'on m'a donné le nom d'Hermès Trismégiste, parce que je possède les 3 parties de la sagesse du monde » in Alexandre Roob, *O Museu Hermético. Alquimia e Misticismo*, trad. Teresa Curvelo, Köln, Taschen, 2006, p. 9.

13. *Ibidem*. Il est fait référence à l'androgyne de la p. 370 à la p. 376 « La page d'introduction de *Aurora consurgens* est une allégorie de la connaissance, également connue sous le nom de 'vent sud', symbole de l'Esprit Saint et de la totalité des sublimes. » p. 376. Dans l'œuvre de José Manuel Anes *Re-criações Herméticas Ensaio diversos sobre o Signo de Hermes*, 2<sup>a</sup> ed., Lisbonne, 1996, dans la préface, Lima de Freitas émet l'hypothèse que « l'Alchimie étant un art qui est aussi une science, par laquelle l'*homo religiosus* et l'homme à la pensée claire et au cœur pur, capable de faire et de créer, avide de savoir mais aussi d'amour, s'unissent dans une figure androgyne impérissable (le *lapis philosophorum*) [...] »

rant autour du bûcher purificateur qui transfigure l'air en « doré » et qui consumera les corps des coupables. Le bouffon se faisant appeler « le corbeau royal » éloigne des corbeaux imaginaires, dans une transe où il prend possession des chairs mortes. Épuise par sa course folle, Martim s'évanouit. En parallèle le roi dans la salle du trône « avait un regard qui traversait les gens... et qui allait très loin... Dieu sait où!... Et un air mystérieux, presque humble » (p. 46-47), comme s'il avait perdu la mémoire. L'exécution des assassins d'Inès apparaît comme une étape essentielle dans le rituel qui tend vers le passage de Pedro dans l'autre royaume. Dans la description du Roi, au début de l'exécution des assassins d'Inès, il est dit que : « Parfois il regardait fixement, l'âme absente, mais peu après il était à nouveau parmi nous » (p. 43).

Plus tard, pendant l'enterrement, Pedro cherche Martim, le bouffon, dont Afonso lui dit qu'il est malade. Inès avait comparé ce bouffon à un peuplier à cause de sa maigreur, et lui avait demandé pourquoi il était un bouffon si triste, à quoi il lui avait répondu comme pour accentuer les contradictions des excès fatals, déterminants et prophétiques : « La tristesse fait rire [...] Moi, je suis trop triste : je suis né pour être bouffon. Toi, tu es trop belle : tu dureras peu. » (p. 80).

Martim n'est-il pas la personnification de l' 'âme' ou du déséquilibre de Pedro? Lui, qui se considère comme son frère? Martim, le bouffon long comme un peuplier, le regard d'un homme de vingt ans, les rides d'un vieillard de cent ans, les cheveux blancs à la naissance et qui dit à Pedro avoir aussi peu de sagesse que lui. Devant le silence de ceux qui sont présents et qui n'ont pas ri, il affirme que ses paroles expriment l'opinion générale « nous sommes tous deux fous à lier » (p. 80). Il ajoute qu'il a une bosse comme le Roi, sauf que celle du Roi ne se voit pas : « tu es un fou dans l'âme [...] Ta bosse s'appelle *saudade* [...] nous avons deux bosses. ».

Martim dort le jour et vit la nuit. Il cultive les terres de Pedro, plante des pommiers en automne pour qu'ils aient,

comme lui, des feuilles sèches au printemps. Dans ce monde à l'envers, ne peut-on voir aussi le portrait de Pedro? Pedro n'a-t-il pas semé, lui aussi, la mort d'Inès en automne lorsqu'il est parti insouciant à la chasse, laissant sans protection et vulnérable l'espace où elle se trouvait (p. 81)?

Sur le chemin d'Alcobaça ni Pedro ni Martim ne portent leurs symboles identificatoires, Pedro n'a pas son fouet ni Martim son bonnet à clochettes. Ils sont à un moment de passage « à la même croisée du destin » (p. 82), ils se regardent l'un l'autre comme pour la première fois, comme s'ils étaient, de fait, de nouveaux hommes. Lorsque Martim s'évanouit, le roi ordonne que l'on prenne soin de lui, et c'est le fou, lui-même qui établit une comparaison entre lui et Inès, accusant implicitement Pedro de vouloir compenser après la mort d'Inès la négligence dont il avait fait preuve alors qu'elle était en vie. Martim dit: « Comme tu es bon pour moi aujourd'hui! Une fois l'oiseau mort... tu lui fais faire un nid [...] comme à Elle... » (p. 83). Le parallélisme précédemment établi entre Martin et Pedro se déplace sur Inès.

La présentification effective d'Inès, a lieu à partir du moment où son corps est retiré du tombeau. La vision du corps d'Inès transporte Pedro dans un autre royaume où il peut consommer en toute plénitude sa rencontre avec elle: Pedro dit « il me semble... on dirait, mon Inès, que je me suis réveillé... J'étais à tes côtés... Toi – toujours endormie » (p. 53). Mais il y a le retour de cet autre palais/foyer: « J'ai soulevé la pierre de l'autre palais... de mon foyer... Et encore couvert de terre de la fosse, toujours avec toi... je suis rentré au Portugal... de l'autre royaume » (p. 53).

Pedro embrasse la terre qui avait recouvert le corps d'Inès et qui avait plongé ses yeux dans la nuit, la « terre qui ensevelit dans ta bouche – le secret de l'amour au-delà de la Mort [...] C'est une terre sainte ». Pedro construit une sainteté pour Inès et, comme dans les récits hagiographiques, la terre où était dé-

posé son corps acquiert des pouvoirs miraculeux, elle est pure et l'on peut y planter des « lys » (p. 54).

La levée du corps d'Inès représente pour Pedro un changement dans l'ordre du monde, « la vie est autre. Le destin a pris un autre chemin ». Comment vivre si la vie est une fleur défaite aux pieds d'Inès. Les changements de norme vont affecter également les sens : « Tu sens la pourriture... Comme un corbeau, je savoure ton odeur... meilleure que celle des roses que tu m'as donnée s » (p. 55).

Les actions qui se sont déroulées jusqu'au moment de la levée du corps d'Inès, notamment les exécutions qui avaient taché de sang les mains et la bouche de Pedro, deviennent un processus de purification destiné à permettre la rencontre de deux âmes : « Mon âme est toute blanche... La tienne peut venir... La mienne est un berceau... Elle bercera la tienne comme un enfant... Comme le ciel berce la fin du jour... [...] Oh! Comme la vie est tout entière suspendue! Le ciel et la terre s'écourent, ils se sont compris... entends-tu!?!... Ce sont deux abîmes qui s'embrassent... » (p. 55). Maintenant que l'âme de Pedro est blanche, lavée des interdits passés, la couleur des âmes les rapproche. Pedro peut bercer maternellement l'âme d'Inès, dans un moment crépusculaire, où le temps est suspendu, où les éléments de la terre et de l'air se conjuguent et, n'étant plus séparés, peuvent s'écouter, se comprendre et s'embrasser. Les abîmes confluent, ce ne sont plus des entités séparées. Une prière s'élève de la terre et pénètre l'espace.

Les inversions du monde naturel, chaque fois plus fréquentes dans le regard de Pedro, sont liées à son cheminement en direction du monde de l'Amour/*Saudade*, de la terre vers l'air dans une conjonction qui lui permet de regarder la terre où était Inès et de voir le ciel.

L'éloignement de l'état de Pedro par rapport à la « normalité » devient évident par le regard différent qu'il porte sur la

mort. Le fossoyeur, qui avait perdu deux enfants, n'a souvenir que de choses froides, tristes, et irrémédiables. Lui, qui avait enterré Inès, ne s'était pas intéressé à l'état de son corps. Cependant, Pedro lui dit : « tu as enterré sans le regarder mon destin » (p. 51), le destin de Pedro, qui était demeuré dans l'attente jusqu'à ce moment-là. Le monde réel s'oppose à ses sentiments :

L'important c'est le travail... tu serais bien fou, si une morte t'intéressait autant qu'une grappe de raisin. Ça n'est pas une nourriture d'homme : elle est juste bonne pour les vers. (sur un autre ton) Tu reviens donc des vendanges!? Encore heureux... Parce que c'est aussi pour vendanger que je t'ai fait appeler. Ici [...] c'est l'heure divine de la récolte. Tu l'ignores... tu vas me donner le fruit de Dieu et de mon âme (p. 52).

Les changements qui affectent la perception que Pedro a de la réalité font qu'il compare l'époque des vendanges et de la cueillette des fruits avec le moment de la levée du corps d'Inès à Santa Clara (p. 50). Il remarque que le paysan/fossoyeur s'incline dans son travail continu de la terre comme Pedro s'inclinerait s'il venait fréquemment regarder le lopin de terre/tombe d'Inès transmué en ciel. Au moment de retirer le corps d'Inès de sa sépulture, les rôles s'inversent, le fossoyeur devient l'initiateur, le maître de Pedro, qui devient son disciple.

La présence d'Inès, retirée de sa sépulture, la transporte dans le monde réel. Pedro, qui l'avait appelée trois fois (p. 54), la regarde comme si elle était endormie et, soudain, toute la vie lui semble en harmonie avec elle, endormie elle aussi, le temps est suspendu. Pour Pedro, il y a une présence d'Inès vivante qui est exprimée quand, avec tendresse, il craint qu'elle ne prenne froid pendant le trajet. La présence d'une Reine du Portugal devient effective avec le baise-main et le couronnement prévus à Alcobaça. Son parcours depuis Coimbra sera éclairé par des

cierges. Inès sera constamment entourée de lumière durant tout le trajet. Toutefois, le fait qu'elle appartienne au monde de la mort est présent à tous les moments.

Avant le départ pour Alcobaça, Pedro effectue ce qui est peut-être son propre rituel de purification : il se lave les mains encore tachées de sang dans la fontaine de Santa Clara. Dans son esprit ce geste a un pouvoir transfigurateur, ainsi déclare-t-il que les roses blanches arrosées avec cette eau deviendront rouges.

Dans la didascalie du début du troisième acte, l'auteur insiste, lors du récit du parcours vers Alcobaça, sur la liaison terre/air : « noces des arbres et des nuages ». L'indication que la population semble attendre une apparition miraculeuse plonge la scène dans une atmosphère de religiosité.

La nouvelle que Pedro a exhumé le corps d'Inès a un effet transfigurateur de la réalité sur le peuple. Son intention de couronner Inès confère à celle-ci une existence effective. Dans le récit de la levée du corps, le fait que Pedro l'ait appelée par trois fois, permet de construire l'idée d'une réponse que tous les présents auraient entendu : « est-ce toi Pedro ? Où tes randonnées à cheval t'ont-elles mené pendant sept ans ? » (p. 65). Le peuple accepte comme un miracle possible la résurrection d'Inès : « c'est un miracle de Dieu. C'est Dieu qui le veut. Ça n'est pas le premier mort qui revient parmi nous... » (p. 65). L'auteur rapproche ainsi Inès de l'image du Christ.

Parmi la population, les obsèques d'Inès constamment éclairées par des cierges mais sans glas ni pleureuses, apparaissent au contraire comme une sanctification, une renaissance, une résurrection.

C'est le peuple qui parle de la présence vivante d'Inès dans la vie du roi, même après son enterrement : « qui vous dit qu'il ne la voyait pas ? Il la voyait tout le temps. Comme un pilote aveugle voit la mer. Avec les yeux que la *saudade* empêche de fermer », cette

union mystique dans la *saudade*, telle que Pedro la ressent, semble être comprise par le peuple. Cependant, une voix démystificatrice parle d'autres maîtresses du roi, renvoyant ainsi ce moment à la réalité. À cette observation, un vieillard répondra : « la chair, parfois, n'est que boue, elle est vile, mais elle est aussi une ouverture pour la douleur. La douleur du Roi D. Pedro c'était la *saudade*. Personne ne l'a vue? Qu'importe! Dieu l'a vue, (pris d'une ferveur mystique) *saudades*, vous savez bien ce que c'est, ce sont les promesses que nous faites la mort ». Inès était passé par un rituel de sacrifices et pouvait être de nouveau comparée au Christ :

D'abord Dieu lui a donné son martyr; puis il a embrassé son âme avec pitié, il l'a réchauffée dans ses mains qui ont créé le monde et qui sont protectrices comme des nids; et le miracle a eu lieu – comme vous allez le voir; ses yeux ont refléuri, ils se sont ouverts de nouveau sous la terre sombre qui se faisait légère, qui s'écartait, comme l'ombre recule devant la lune. L'Hérault a dit : Et dans la maison de Dieu elle sera couronnée. Le roi l'a voulu ainsi – le Roi qui est le père –. Ce n'est pas un palais – regardez! C'est une église. Dieu est avec lui. Il soutient celle qui s'est levée [...] je n'ai jamais vu autant de nuages sur la vallée. On dirait que le ciel est descendu sur la terre (p. 68).

Il semble apparaître une symbiose entre l'expression imagétique des mains protectrices de Dieu et la volonté de Pedro. Toute l'atmosphère est marquée par la transfiguration des qualités de la terre qui devient légère et du ciel qui descend sur la terre.

La croyance en la résurrection est répétée dans la voix du vieillard, les sons des klaxons sont perçus comme « la trompette de l'Archange » qui certifient la résurrection finale. Plus tard, des voix de femmes corroborent cette interprétation « Elle dort c'est certain, elle n'est pas morte. – Le roi souriait comme s'il la voyait. – Ils se sont arrêtés [...] C'est parce que la morte s'est

réveillée: elle va se lever... – Alors elle est ressuscitée! Miracle! » (p. 70).

Cependant, malgré les voix qui proclament la résurrection, la mort est présente, le peuple sent sa présence marquée par le froid et qui est exprimée ainsi: « – les arbres sont tels des ossements... Toutes les feuilles tombent sur la défunte », une vieille réplique « – C'est le souffle de la mort ». Deux niveaux de connaissance sont ainsi définis, l'un porté par la raison, l'autre par le sentiment.

Quand le regard de Pedro se pose sur des éléments liés à son amante, il les transmue, leur prêtant des qualités qui modifient la réalité. Ainsi, la vision que Pedro a de la couleur des cheveux d'Inès sept ans après sa mort lui permet, alors que c'est l'automne, de faire référence au printemps « ils ont la couleur des genêts au mois de mai ». En eux, réside une transposition alchimique qui dépasse en qualité l'or, ce sont « des cheveux plus riches en or que ma couronne », conservés par la mort comme des amulettes vivantes, « des bijoux de la mort », alors que l'or de sa couronne, le symbole de la royauté, diminue en qualité, il dit lui-même: « l'or de ma couronne est terni » (p. 79). Cette atmosphère d'exaltation créée par Pedro est contagieuse. Devant le travail de Maître António, le sculpteur qui, selon le désir du roi, avait représenté Inès couronnée sur son gisant, le Prieur d'Alcobaça dit: « Elle est belle cette couronne, on sent, en regardant la pierre, qu'elle est en or » (p. 90).

Par ailleurs, Pedro avait dit en regardant la pierre tombale nue d'Inès à Santa Clara: « – La porte de mon Palais... Cette pierre est pour moi transparente. Mon amour la traverse – comme le vent traverse le corps vain des nuages... » (p. 49). La pierre perd sa densité pour laisser transparaître Inès sous ses yeux. La pierre, élément terrestre, se laisse traverser par la profondeur de son amour se transformant en un élément aérien, de

la même manière que Pedro veut passer de son royaume ancré dans un espace terrestre, le Portugal, à un espace aérien, sans frontière, de l'amour et de la *saudade*.

L'altération de la matière crée des sensations de transmutations dans le sens de l'élévation, de la légèreté et de l'aérien : « les arcades du cloître s'arquent davantage... Le granit - le pauvre ! – il voudrait se faire ciel pour mieux te couvrir » (p. 56).

Comme nous l'avons vu, il existe dans le texte des moments de retour à la réalité où les sentiments de Pedro ne suscitent ni l'adhésion ni la sympathie. Lors d'un moment d'arrêt du cortège funèbre, l'on peut voir que tous sont fatigués y compris le fils aîné de Pedro et d'Inès. Son attitude est pragmatique devant la réalité des faits (p. 72), et, les propos qu'il tiendra à l'arrivée à Alcobaça le montrent bien ; au même moment le vieux religieux aura des paroles dures contre l'attitude du roi.

Pedro se fait remarquer par son état d'exaltation proche de celui d'un visionnaire, ou d'un fou, selon le point de vue. Lors de ce même arrêt du cortège, il regarde fixement un calvaire et établit à nouveau le lien entre le Christ et Inès « – Un Dieu de pierre et une morte qui se comprennent, comme s'ils mouraient de pitié l'un pour l'autre... » (p. 73).

Afonso Madeira est le seul à entendre de la bouche de Pedro son sentiment sur cette nuit dont le rituel vise le passage dans un autre univers : « Mon royaume est le royaume de la *saudade* » (p. 73). António Patrício semble vouloir donner corps à la *saudade* au moyen de l'image de Dieu dont l'esprit, dans le christianisme, se fait homme. C'est une nuit d'air et d'eau aux « ailes de brume », « aux ailes de larmes ». Parallèlement au parcours du cortège il y a un autre parcours de magie ou de sorcellerie, en direction d'Alcobaça et, « le peuple, envoûté par la *saudade* ouvre les yeux dans la brume, comme des fleurs enracinées dans le silence » (pp. 73,4). La *saudade* apparaît à Pedro comme libératrice :

[...] La *saudade* passe aujourd'hui sur le monde, comme le Christ est passé sur la mer. Vois comme tout s'est tu pour sentir sa présence!... Je savais que quand Inès se lèverait, il ferait une nuit comme celle-là. Ne te l'ai-je pas dit?... La nuit de nos noces, de nos noces suprêmes, je savais que l'amour et la mort s'embrasseraient comme deux frères. C'est ma nuit. La nuit où la *saudade* s'est faite chair! La nuit où le passé est présent, mais présent, je le devine, plein d'avenir ouvrant les yeux sur un fond d'éternité... (Il tend les bras pour étreindre la nuit tout entière) Nuit d'Inès et de Pedro!... [...] le nuage de notre âme : c'est la *saudade*. Tout s'est fait esprit en cet instant. L'or de ma couronne est léger maintenant – comme si la lune l'avait tissé pour moi sur un métier de brume (pp. 74, 5).

Le concept de *saudade* est expliqué au fur et à mesure dans ses diverses composantes et son atemporalité est construite par l'effacement des frontières du temps.

Le destin vient frapper à notre porte... C'est un miroir prodigieux – ce silence. Penche-toi : que vois-tu!?... une autre image de toi. Tu as un regard que tu n'avais jamais vu dans tes yeux... une douleur dont tu ignorais qu'elle était tienne... un autre sourire... c'est une fenêtre qui donne sur un temps au-delà du temps. Tu regardes et tu ne vois que ce qui est éternel (p. 75).

Ce regard dans le miroir pour y découvrir plus que l'apparence et la temporalité limitée, en fait une fenêtre/un passage au-delà des limites. Le reflet spéculaire correspond à une autre réalité, qui dépasse l'impossibilité d'une connaissance/sagesse.

Le reflet peut n'avoir nul besoin d'un miroir, comme le dit Pedro à Afonso, son compagnon « – Si un jour vous vous voyez dans les yeux d'une femme ou dans l'eau d'une fontaine – ou dans un silence comme celui qui nous entoure... maintenant, – vous saurez que vous n'existez pas, que vous n'êtes même pas

des ombres et que votre roi – pauvre de moi! – est un roi sans cour, avec une cour d’arbres et de brume... un roi seul... dans le plus grand royaume... » (p. 77). Ces reflets aperçus dans les yeux de l’amante ou, narcissiquement, dans l’eau, ou encore dans le silence de la nature, ne laissent voir que la solitude de quelqu’un qui part seul pour l’espace où il recherche la plénitude. Mais, en tant que Roi, il ne peut pas ne pas réfléchir à la dualité de son existence.

Pedro pense ne parvenir à la pleine connaissance de lui-même qu’en se reflétant dans cet autre royaume et, conscient de cette transformation de Roi justicier en quelque chose d’autre qui se situe à un autre niveau de plénitude, il dit : « Je suis un autre... Juste parce que j’ai aimé » (p. 77). Invoquant un cycle de renaissances constantes, il ajoute : « La vie commence sans cesse, [...] ». Il ne perd jamais tout à fait la perception de ses écarts par rapport à la norme.

Les temps et les espaces s’estompent peu à peu : « On dirait que tout cela appartient au passé, et nous sommes encore là... je ne sais même pas si Alcobaça existe encore... [...] Mais mon royaume!?... mon royaume a disparu dans le brouillard » (p. 85). Lui-même, dans un dédoublement, s’appelle « fantôme de moi-même ».

La brume qui enveloppe le cortège fait perdre la notion du temps et de l’espace, il règne : « un air d’apparition, qui semble à la fois proche et lointain, comme s’ils cheminaient oubliés dans un grand miroir embué sans mémoire » (p. 69). L’imagétique du miroir permet à l’auteur d’obtenir différentes tonalités qui ont pour but de dévoiler la fluidité de l’espace/temps du royaume de la *saudade* : sans reflet, sans mémoire et forcément, sans temps, ou alors un temps flou.

Pedro va prolonger la méditation sur une connaissance plus complète : « Le regard qui voit le plus et le regard de la vie – ce

sont deux miroirs en face l'un de l'autre. Vouloir savoir est une triste impossibilité. » (p. 78). Cette image spéculaire qui, maintenant répète à l'infini deux types de connaissance le maintient en deçà de la possibilité de l'appréhender.

La description que Pedro fait du parcours jusqu'à Alcobaça lui permet d'établir, à partir du reflet des cierges dans la pinède, une duplication de la réalité où deux mondes coexistent. Pedro dit :

Il y avait deux pinèdes et deux cortèges... quand les cierges tremblaient, la pinède reflétée tremblait; elle tremblait des aiguilles à la racine, dorée sous la lune... il y avait dans chaque flaque, un paysage souterrain de *saudade*, un frissonnement de reflets... Inès, dans son cercueil transporté sur un brancard de procession, semblait se balancer entre deux mondes [...]. Les branches, dans l'eau, semblaient des plumes; et des cierges – des centaines de cierges gouttaient des étoiles de sang dans l'eau morte... chaque chose regardait son image: il n'y avait plus de terre: seulement des miroirs... même l'air était un miroir d'ambre où la lune se mirait, disparaissait... cela sentait la résine, la mort, la brume... (p. 101).

Selon des concepts exposés et expliqués tout au long du texte, Pedro s'affirme comme « le roi du plus grand des royaumes... du royaume que tu m'as donné, Inès »; Inès qui, dans la duplication d'espace devient « deux fois Reine » et, outre cela, « Sainte ». « J'entends battre le cœur de mon destin. Maintenant, je le sais, Inès... maintenant je comprends ». Et de conclure: « tu es morte jeune... tu vivras jeune pour l'éternité » (p. 107).

Sur le gisant de la Reine, la présence du baldaquin, qui donnait à Inès la dimension d'une Sainte, frôlait l'hérésie. Alors que pour Mestre António, le Roi « l'a canonisée dans sa douleur », le prieur fait remarquer que c'est au Pape seul qu'appartient cette décision. Mestre António faisant allusion à la lecture,

près de la tombe, de la lettre que Pedro avait adressée au Pape dans cette intention, déclare : « je n'ai jamais entendu de raison plus noble ni plus belle [...]. À la fin, la Reine était Sainte dans mon âme. » (p 91). Son œuvre était l'expression des sentiments de Pedro. Rapportant ses paroles, Mestre António ajoute : « le Roi avait un sourire mystérieux en disant cela... 'Dieu sait bien que c'est une Sainte. Dieu le sait et nous aussi : c'est tout, António. » (p 91). Pedro n'est-il pas le Dieu de La Trinité dont font partie Inès et la *saudade*, et qui, dans une religion parallèle, la canonise. À l'arrivée à Alcobaça, les deux réalités de l'existence de Pedro s'accroissent sans toutefois s'éloigner de ses concepts de base et de son imagétique.

Pedro parle à Inès : « tu entends mieux dans la mort », souligne la comparaison entre elle et le Christ à l'aide de références bibliques « comme même endormie tu entendais la fontaine du jardin, du jardin des oliviers doux, de ton '*jardin des oliviers*', mon amour. »

Le moment où Pedro est tout près de s'unir enfin à Inès se conjugue avec le dernier moment où ils ont été ensemble :

Le dernier baiser que tu m'as donné alors que tu étais en vie, tu me l'as donné à un moment comme celui-ci : les feuilles tombaient... les vergers s'offraient, dorés... quand je ferme les yeux, je le revois toujours comme s'il demeurait sous mes paupières. C'est à cet instant que je suis né à la douleur : c'est à cet instant sacré que tu es morte, que mon âme est née pour t'adorer. Jusqu'à ta mort – je ne faisais que t'aimer.

La mort de l'amante avait fait de leur amour un amour transcendant auquel s'était ajouté la révélation du royaume de la *saudade* : « il ne commence qu'enlacé à la mort : la *Saudade* seule révèle, relie à Dieu » (p. 105). L'image du corps d'Inès devient son soleil : « la blancheur de fleur de ta peau éclairait ma solitude ».

Le récit de la première année de vie de Pedro sans Inès qui la présente comme un martyr, évoque de nouveau le Christ dans une sublimation de la vie et une transmutation semblable à celle de la Cène : « Ton sang, mon amour, était mon vin. Ta mort, Inès, a été mon pain » (p. 105, 6). Il vivait « en se fuyant lui-même », ne dormant pas, détestant le reflet de sa propre image : « Dans les marécages d'argent, souvent j'ai jeté de pierres sur ma propre image ». La nature qu'il avait tant aimée et avec laquelle il ne faisait qu'un n'était plus en syntonie avec lui :

Ton Pedro était un loup : c'était une hyène. Mais un jour 'Quelqu'un' est descendu dans la trappe : – quelqu'un qui tenait de la mort et de la vie ; – mieux – qui était d'au-delà de la mort et d'au-delà de la vie... J'ai vu la *saudade* à côté de moi... Elle ne m'a jamais plus quitté : je vis avec elle. Elle s'est faite en moi chair et sang : elle s'est faite Inès<sup>14</sup> (p. 106).

Ainsi se complétait La Trinité sacrée. Très tôt dans le texte, la mystique de la résurrection qui la lie au Christ est exprimée, et simultanément la notion de *saudade* est introduite qui joue un rôle actif dans cette transformation. Afonso avait chanté à Pedro (p. 17) :

Mondego, Mondego ;  
Le rêve s'est envolé ;  
Mais la *saudade* est venue  
Qui l'a ressuscité.

Auparavant Pedro, discourant sur sa religion de la *Saudade*, avait mentionné la résurrection d'Inès en la comparant au

---

14. Cf. Maria de Fátima Marinho, *Um Poço sem Fundo. Novas Reflexões sobre Literatura e História*. Porto, Campo da Letras, Ed. SA. 2006. Les références à *Pedro, o Cru* de António Patrício dans l'article « As Máscaras de Inês », p. 329.

Christ: « – C'est une résurrection: presque [...]. Non par moi mais par Amour, comme celle du Christ » (p. 15).

Dans les heures marquées par le désespoir dû à l'absence d'Inès Pedro passe souvent par des moments où il rejoint son amante en accédant à un autre niveau de connaissance: « Je connais la mort comme toi. Je suis l'homme qui a vécu la vie et la mort: je suis l'homme-*Saudade*, le roi-*Saudade*... » (p. 106). Ce dépassement lui permet d'atteindre un stade où le clivage entre la vie et la mort cesse d'exister.

Martim commente cette existence de Pedro comme roi-*Saudade* et Afonso corrobore ses dires. Eux seuls comprennent ce qui se passe en lui. À la fin de son œuvre, António Patrício semble construire une séquence marquée par les quatre éléments: la terre, l'eau, le feu, l'air.

Pedro quitte l'espace du Portugal son « tout petit royaume », un royaume qui est resté aussi fidèle à Inès que Pedro lui-même. La nature la connaissait. Tous les éléments de la nature sont valorisés dans la mesure où ils ont croisé le chemin d'Inès: « La terre que tu as foulée de tes pieds, m'a nourri: c'était pour moi du pain, bien plus que du pain. Oh! Coimbra a été comme une mère pour moi. Comme si l'humus recevait ta chair, tout a fleuri en saudades [...] Terre de communion, chair d'Inès [...] ». Dans ces mots d'explication de Pedro il y a des moments de passage dans son autre monde qui se reflète parfois dans le monde réel. Le langage lié à l'alchimie n'est pas étranger à ce passage « C'est le Coimbra décanté de la *saudade*... un Coimbra de l'au-delà... Et le fleuve et les peupliers, les oliviers et le palais, le son des cloches, le chant des rossignols: tout, tout est reflet... Elle seule vit dans mon royaume désormais. Mon royaume a disparu – il s'est dissipé dans la brume » (pp. 107-108).

Pedro se sépare de son petit royaume qui devient « une aile au fond de la mémoire » (p. 108). L'instant suivant est marqué par l'élément eau représenté par le Mondego. Tout près, Pedro

s'était endormi dans les bras d'Inès et lorsqu'elle l'avait réveillé d'un baiser sur les paupières, il avait entrevu pour la première fois ce royaume des deux amants. Pedro fige cet instant initial de révélation survenu du vivant d'Inès : « Je suis resté tel la colline, dans son habit d'herbes sauvages, quand un nuage du matin l'effleure tendrement... je ne savais où j'étais. J'ai entrevu à cet instant notre royaume. » (p. 108).

L'élément qui prévaut, ensuite, est le feu, la lumière, le soleil. S'adressant toujours à Inès, Pedro lui dit : « Le soleil de la terre est le frère de ta chevelure. Comme j'ai aimé, comme j'aime tes cheveux ! Si souvent, en m'y noyant, j'ai senti en moi la lumière, il était midi, comme si Dieu avait pressé le soleil au-dessus de mon âme [...] Tu aimais le soleil éperdument ». Inès quittait les bras de Pedro pour aller voir le soleil se lever et l'appelait pour que, lui aussi, voie ce spectacle. Inès est ainsi liée implicitement au sens symbolique des récits sur les religieuses de Santa Clara. Dans la contemplation, ces matins-là, il y avait un mélange de sens : « le silence avait les fragrances du verger. Tout était couleur d'ailes de rossignols ».

C'est l'élément air qui domine la partie finale où a lieu le passage que Pedro attendait. Perdu, comme hors du temps et de l'espace, angoissé devant le moment qu'il a si soigneusement préparé, dans un tourbillon qui le sépare du monde réel pour le transporter dans le monde de la *saudade*, Pedro se retrouve seul avec Inès, habité par un mélange mystique de sensations, par une sorte de mort pour atteindre le monde spirituel :

Où suis-je?... Je l'ignore. Je suis avec toi. Je respire ton regard qui est lumière de lumière... Ton regard est l'air de mon âme. Où est Alcobaca? [...] Et la cour!? Les cloches d'or célèbrent mes noces!?... Je les entends encore... toujours... mais si loin... Notre amour est le début et la fin de toute chose. [...] Voici le monde!... Dans ton silence, j'entends des alouettes... Le son et la

lumière se sont unis, se sont fondus : ils sont l'air que je respire... notre air... Oh! Des ailes... donnez-moi des ailes! C'est un abîme d'étoiles [...] Inès!... J'ai peur... Je sens le vent de lumière de l'éternité... (p. 109).

Martim a peur que Pedro ne puisse revenir de son état de mort apparente, tandis qu'Afonso pense que Dieu l'a « protégé » (p. 110). Peut-être Afonso pense que Pedro est parvenu à ramener Inès à la vie, car il déclare : « elle est ressuscitée ». Afonso, un intime de Pedro, est sûr que l'évanouissement de Pedro est temporaire, qu'il se réveillera comme cela est déjà arrivé. Il affirme : « celui qui est là est le Roi-*Saudade*... Mais personne ne le connaît... personne ne sait... Même plus tard, lorsqu'il couronnera la Reine Morte, nul parmi la cour ou le peuple ne saura » (p. 111). António Patricio établit une liaison avec le début de la pièce et reprend la réplique de Pedro quand il mentionne pour la première fois son royaume plus grand que le Portugal, « royaume d'amour » qui « embrasse la mort ».

Au prier qui, préoccupé, veut savoir quand il pourra compter sur D. Pedro, Martin répond : « demande à Dieu qui est le roi *saudade* ». Afonso assure que ceux qui suivaient l'enterrement et qui dormaient à proximité, ne s'étaient aperçus de rien, tellement ils étaient fatigués, le roi « est loin... très loin... mais il ne tarde pas. » Tranquillisé, le prier s'en va, et Martin imprégné des sentiments de Pedro, relate une vision des deux amants « ils sont ensemble, tout près l'un de l'autre... c'est le matin dans les étoiles... ils vont se marier [...] Ils sont à l'entrée de l'église – entends-tu les cloches? Main dans la main, ils sourient... ils vont entrer... [...] oh!...c'est le regard de Dieu, cette lumière... c'est le cœur de Dieu – cette église... ». La Trinité mystique de Pedro, Inès et la *saudade* se trouvait dans le « cœur de Dieu » ou dans le centre de la connaissance.

Afonso le calme mais il y a une ambiguïté dans les mots qu'il profère.

« Attendons<sup>15</sup> qu'il revienne de l'autre royaume. ». Si Afonso a toujours affirmé que Pedro reviendrait, cet « espérons » exprime peut-être le temps d'attente pour le retour de Pedro de l'état où il se trouve, ou quelque crainte que, cette fois-ci il ne rentre pas de son voyage.

L'état de conscience altéré où Pedro tombe est la transe qui le transportera au royaume de la *saudade*. Dans le premier acte, Afonso avait donné dans sa chanson une définition de la *saudade* globalisante du sentiment, dans une projection vers le futur :

*Saudade, saudade,*  
Tu es à toi seule tout le sentiment.  
J'ai des *saudades*  
Du bien à venir (p 17)

La rencontre de Pedro avec Inès ne peut se concrétiser que dans le très grand royaume de la *Saudade*, espace/permanence, comme l'expriment les vers chantés par Afonso au début du texte :

Qui meurt ne part pas ;  
Ni Dieu ni la Mort  
N'ont pu t'emmener (p 8)

En plein épanouissement du *Saudosismo*, António Patrício se sert de l'amour de Pedro et d'Inès<sup>16</sup> pour construire une re-

---

15. NDT. En portugais le verbe « esperar » peut signifier attendre ou espérer. C'est sur ce double sens que repose l'interprétation de l'auteur de l'article. On traduira ainsi la première occurrence par attendre (« attendons qu'il revienne ») alors que la deuxième correspond au français espérer (« cet 'espérons' »).

16. Dans « O Imaginário Português e as aspirações do Ocidente Cavaleiresco » in *Calvalaria Espiritual e Conquista do Mundo*, Lisbonne, INIC, 1986, Gilbert Durant inclut les amours de Pedro et d'Inès dans un groupe mythique pour le peuple Portugais qu'il appelle "Nostalgia do impossível", p. 11.

présentation littéraire de la *saudade* exprimée par un parcours qui conduit à la capacité qu'a le moi de transcender le réel. Cette initiation ritualisée à la *saudade*<sup>17</sup> se trouvant hors de l'espace et du temps parvient à suppléer l'abîme infranchissable entre la vie et la mort<sup>18</sup>.

Dalila Pereira da Costa et Pinharanda Gomes affirment :

La *saudade* naît toujours de ce procès dialectique en tant que conflit : l'union entre un état passé et un autre présent, par la désunion entre un vécu qui a été expérimenté et son absence actuelle, entre deux êtres séparés par le temps et par l'espace.

Ce que la *saudade*, comme les expériences spirituelles les plus élevées et les plus authentiques, montrera, comme la mystique ou la poésie, c'est cette union indivisible du temps-espace<sup>19</sup>.

---

17. Eduardo Lourenço dans *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisbonne, Gradiva, 1999, dans son article « Melancolia e Saudade » écrit : « Ce n'est pas le moi qui contemple la saudade, l'analyse ou s'en joue, c'est elle qui fait de lui son jouet, qui le domine. Le moi se convertit tout entier en saudade. Nous ne nous plaçons pas ici sur le plan de la psychologie, ou même de la gnoseologie, mais sur le plan d'une ontologie paradoxale ».

18. Y. K. Centeno écrit « Le chemin pour les mystiques comme pour les alchimistes est celui qui mène de l'obscurité à la lumière, de la multiplicité à l'unité, du désir à la réalisation, de la profonde ignorance à la connaissance suprême. [...] La perfection [...] est l'état où l'on triomphe de la mort [...] et où l'on conquiert l'immortalité ». in *5 Aproximações*, « Alquimia e misticismo », Lisbonne, Edições Ática, 1975, p. 68

19. In *Introdução à Saudade*, Porto, Lello e Irmão – Editores, 1976, p. 109.

## **Bio-bibliographie**

---

Ana Maria Ramalhete est professeur de Culture Portugaise au département d'Études Portugaises de la Faculté de Sciences Sociales et Humaines de l'Universidade Nova de Lisboa, Bachelor of Arts, Master of Arts, Master of Philosophy – The City University of New York. Elle s'est spécialisée avec une thèse, en 2003, sur la période du XIX<sup>e</sup> siècle : « Um homem da cultura no contexto diplomático, Silvestre Pinheiro Ferreira : visão do mundo liberal no vintismo ».

# Só o coração... e depois trinca-o ferozmente Um motivo medieval em Herberto Helder<sup>1</sup>

---

**Maria Ana Ramos**  
Universidade de Zurique

*Les récits où la passion adultère déclenche une cuisine cannibalesque du cœur et du sexe de l'amant, dans une complémentarité entre ces organes, loin d'être burlesque, s'est propagée au fil des siècles dans les littératures européennes. Dans cet article, on analyse l'adaptation de ce motif médiéval par un des écrivains plus emblématiques de la littérature portugaise contemporaine, Herberto Helder. La construction symbolique d'un peuple recouvert par la légende amoureuse de Pedro et Inès, oui, mais l'accès à une identité entre chair et sang, entre roi, peuple «...E Deus não é chamado para aqui ».*

*Les principales attestations du mythe du Cœur Mangé, donc, dans un entrecroisement qui devance les confins linguistiques, géographiques et chronologiques, où les métaphores poétiques se réitèrent dans une plastique qui subtilise les contraintes de la construction narrative ou sémiotique.*

---

1. Este texto foi inicialmente apresentado em forma mais reduzida no Colóquio De márgenes y silencios / De margens e silêncios em honra de Martin Lienhard (30 de Junho de 2006 e 1 de Julho de 2006) na Universidade de Zurique (*Romanische Seminar*). Essa versão foi, entretanto, publicada no volume de *Homenagem a Martin Lienhard, De márgenes y silencios / De margens e silêncios*. Ed. por A. Clerici e M. Mendes, Madrid, Iberoamericana – Veluert, 2006, p. 265-281.

**L** Herberto Helder, um dos autores mais fascinantes da modernidade poética portuguesa, publicou em 1963 uma recolha de “contos” breves (curtos textos marcados por um humor patafísico, interpostos entre poema em prosa e conto, que actuaram como metáforas extremas de *static footing*), intitulada *Os Passos em volta*<sup>2</sup>. Mas, mais do que um livro de “contos”, encontramos-nos perante um mundo fantasmático, onde Herberto Helder agrupou textos de peculiar qualidade poética. *Os Passos em Volta* constituem um itinerário, desagregado em aparência, uma intervenção literária que, muitas vezes, tem sido examinada à luz do « diagnóstico psicótico ». Uma forma de medir « *pas en rond* » – para citar o título da tradução francesa (Helder 1991) –, de um sujeito consciente, de um “eu”, que tenta desvendar o sentido de uma existência entre as substâncias do presente. Deste modo, o universo de referência será o poema, donde parte e aonde regressa o “passante às voltas” que, daquilo que vê, só poderá alcançar o discernimento. Esta apreensão levará a que em

- 
2. Herberto Helder Luís Bernardes de Oliveira nasceu no Funchal (Madeira) em 1930. Tendo passado pela formação universitária humanística, não concluiu o curso de Filologia Românica. Colaborou em diversas revistas de poesia e, além de poeta e ficcionista, tem sido também um notável tradutor. Em 1955, após breve regresso à Madeira, encontramos-lo, de novo, em Lisboa, frequentando o *Café Gelo*, ligado ao grupo surrealista, ao lado de Mário Cesariny, Luiz Pacheco, António José Forte, João Vieira e Hélder Macedo. Colabora em várias publicações literárias e publica o seu primeiro livro, *O Amor em Visita*, em 1958 (Edição de autor para a colecção Contraponto). Considerado também como poeta, visionário e órfico, detém um lugar determinante na poesia surrealista portuguesa e, inserido no contexto da sua geração, é um dos autores que melhor exercita as práticas da poesia experimental. Personagem discretíssima, foi distinguido em 1983 com o *Prémio de Poesia do Pen Club Português* pelo livro *A Colher na Boca*. E, em 1994, foi-lhe atribuído o importante *Prémio Pessoa*, patrocinado pelo jornal *Expresso* e pela empresa Unisys, pelo conjunto da sua obra, distinção que recusou. Coerente com toda a sua conduta pessoal e literária, Herberto Helder não aceitou qualquer uma das recompensas; ao ser informado da decisão do júri que lhe concedia um dos prémios mais relevantes em Portugal, comentou apenas: « não digam a ninguém e dêem o prémio a outro » (<http://www.premiopessoa.pt/pessoa.html>).

cada nova edição da sua poesia e, sobretudo, da sua prosa como *Os Passos em Volta* (seis edições com reescrita de fragmentos<sup>3</sup>), inscreva rectificações, emendas, no sentido da procura do maior rigor e do maior apuro que atenua as marcas de sujeito em um processo que reformará a composição em uma intertextualidade dentro da própria obra. Retrabalhá-la-á a cada instante, o que prenuncia, sobretudo em alguns casos, processos de desconstrução ou de reexpressão, extraordinariamente proeminentes na recepção de protótipos, bem engendrados na tradição<sup>4</sup>.

- 
3. O trabalho de reescrita de Herberto Helder tem sido, particularmente, estudado pelo exame das diferentes versões das suas composições poéticas. Um poeta, portanto, que se retraduz, ao escrever de outra forma a sua própria obra, alterando, mudando, ou reutilizando os elementos na apetência de um trabalho textual permanente. Com o poema « Cobra » [Helder 1977], por exemplo, registam-se diversas versões modificadas, sem que seja extremamente clara, nestes casos, a aplicação da noção de variante de autor. O próprio Herberto Helder, aliás, em carta endereçada a Eduardo Prado Coelho [Outubro de 1977], publicada na Revista *Abril* n.º 1 (Lisboa, Fevereiro de 1978), dizia: « As versões têm variado de destinatário para destinatário, não atendendo a qualquer conjunto de peculiaridades dos destinatários, mas porque o livro, em si mesmo, digamos, flutua. É um livro em suspensão, talvez só essa suspensão seja citável. Não é excitante que um livro não se cristalice, não seja « definitivo »? [...] Gostei da sua pergunta sobre o que seria citável. Sim, o que é citável de um livro, de um autor? Decerto, a sua morte pode ser citável. E, sobretudo, o seu silêncio » (Helder 1978).
  4. Assim, se abre, paradigmaticamente, a sua colecção, *Os Passos em volta*, com o título « Estilo »: « – Se eu quisesse, enlouquecia. Sei uma quantidade de histórias terríveis. Vi muita coisa, contaram-me casos extraordinários, eu próprio... Enfim, às vezes já não consigo arrumar tudo isso. Porque, sabe? acorda-se às quatro da manhã num quarto vazio, acende-se um cigarro... Está a ver? A pequena luz do fósforo levanta de repente a massa das sombras, a camisa caída sobre a cadeira ganha um volume impossível, a nossa vida... compreende?... a nossa vida apresenta-se ali como algo... como um acontecimento excessivo... Tem de se arrumar muito depressa. Há felizmente o estilo. Não calcula o que seja? Vejamos: o estilo é uma maneira subtil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação. Faço-me entender? Não? Bem, não aguentamos a desordem estuporada da vida. E então pegamos nela, reduzimo-la a dois ou três tópicos que se equacionam. Depois, por meio de uma operação intelectual, dizemos que esses tópicos se encontram no tópico comum, suponhamos, do Amor ou da Morte. Percebe? Uma dessas tremendas abstracções que servem para tudo. O

Deste poeta mítico, não só pela intensidade peculiar da sua obra – quer na descoberta do seu conjunto, quer na ponderação isolada de cada um dos seus versos –, mas também pela sua forma de estar, bastará recordar o fino perfil, traçado pela autora do poema *Autor Fragmento*, Fiama Hasse Pais Brandão, parceira exímia de práticas poéticas, publicado em *O Texto de João Zorro* (Brandão 1974), e recuperado como frontispício à sua colecção *Poesia Toda* 1953-1980 na edição de 1981 (Helder 1981: [9]):

Da metáfora e veracidade do chão recolho a poesia toda; herberto  
ou autor, no túnel  
do universo pensa no exemplar bilingue de celan ou na vontade  
de morrer sensivelmente sem a escrita, no esmalte. Este é a figura  
de estilística da mesa ou do ciclo, de lamentos, na corola negra.  
Esta é o símbolo da tempestade ou a realidade traduzida  
do diálogo sobre a estrela entre os tópicos.  
Livros lívidos! Palavra suicídio entre números dígitos de anos,  
autor! ignorando  
como recomeçar o uniforme, o verso e o reverso. Dedica o livro,  
levanta-se sobre o verídico<sup>5</sup> e desaparece nos precipícios

---

cigarro consome-se, não é? a calma volta. Mas pode imaginar o que seja isto todas as noites, durante semanas ou meses ou anos?

Uma vez fui a um médico.

– Doutor; estou louco – disse. – Devo estar louco.

– Tem loucos na família? – perguntou o médico. – Alcoólicos, sífilíticos?

– Sim, senhor. O pior: Loucos, alcoólicos, sífilíticos, místicos, prostitutas, homossexuais. Estarei louco?

O médico tinha sentido de humor; e receitou-me barbitúricos.

– Não preciso de remédios – disse eu. – Sei histórias tenebrosas acerca da vida. De que me servem barbitúricos? A verdade é que eu ainda não havia encontrado o estilo. Mas ouça, meu amigo: conheço por exemplo a história de um homem velho. Conheço também a de um homem novo. A do velho é melhor; pois era muito velho, e que poderia ele esperar? Mas veja, preste bem atenção. Esse homem velhíssimo não se resignaria nunca a prescindir do amor: Amava as flores. No meio da sua solidão tinha vasos de orquídeas.» (Helder; 1980 : 11-12).

5. verídico] chão.

que são os textos,  
as estrelas negras na descrição de Autor.

**2** Dos textos incluídos em *Os Passos em Volta*, um deles, «Teorema», entrelaça-se com a história (ou com a lenda?), bem conhecida de Inês de Castro (1325? - 1355) e de D. Pedro (1320-1367)<sup>6</sup>. Não se trata, como facilmente se pode pressupor, de apenas mais uma versão, que retoma, em outros moldes, o famoso incidente romanesco da Idade Média portuguesa com largo êxito na Literatura Portuguesa e com proeminentemente repercussão internacional<sup>7</sup>. A focalização, aqui, não re-

- 
6. Observe-se, desde já, a pertinência da escolha do título, «Teorema», diria até, quase de um rótulo que prediz uma proposição que pode ser demonstrada por meio de um processo lógico para a individualização deste episódio, relatado pelos primórdios da crónica portuguesa. «Teorema» [p. 118-123], insere-se após a narrativa à procura do «porto de chegada» e das «virtudes restituídas» em «Como se vai para Singapura» [p. 109], e antecede, além disso, a *fábula* fantástica, «Era um cão que tinha um marinheiro...», em «Cães, marinheiros» [p. 125], adaptado, este último, ao cinema em 2001, por André Ferrão e Joana Toste. Mas, «Teorema» é também antecipado por «Equação» [p. 131] com a aprendizagem da «sabedoria: vil, esmagadora», um processo dedutivo na busca da igualdade entre duas expressões matemáticas – teorema e equação – para a obtenção de determinados valores das variáveis (Helder; 1980).
7. A vida, a morte e a celebração de Inês de Castro ultrapassam as fronteiras literárias portuguesas e desenvolveram amplas visões do sucesso deste episódio em Espanha e, de modo muito significativo, em toda a Europa e Brasil (prosa, poesia, teatro, ópera, bailado, etc.). Entre a vastíssima bibliografia inesina, o ensaio de M. L. Machado de Sousa ilustra, através da multiplicação literária e cultural, as extensas relações entre a história e a lenda (Sousa 1984; 1987). Mais recentemente, do imenso panorama disponível, a coletânea coordenada por P. Botta oferece um significativo testemunho (Botta 1999a). Inês Pires de Castro, dama galega, veio para Portugal em 1340, no séquito de D. Constança, noiva do ainda infante D. Pedro. A formosa Inês tanto impressiona D. Pedro que Fernão Lopes não hesita em caracterizar esta paixão na sua *Crónica de D. Pedro* ao iniciar o cap. XLIV: «Porque semelhante amor; quall el rrei dom Pedro ouve a dona Enes rramente he achado em algũa pessoa...» (Lopes 1966: 279). No entanto, razões de ordem moral e de Estado impossibilitam o idílio que se desfaz com o trágico desfecho da conde-

fectirá Inês, nem mesmo, de certo modo, D. Pedro. A estratégia diegética incide, pelo contrário, na apropriação da figura de um dos assassinos de Inês de Castro, Pero Coelho, no momento da sua execução<sup>8</sup>. Circundados pela multidão, D. Pedro e Pero Coelho estabelecem um possante diálogo que despreza tanto os contornos espaciais e as ordens temporais entre a culpa e a inocuidade, como a imprecisão entre a heroicidade e a vitimação. Os anacronismos vão proceder, afinal, de uma superposição de cronónimos e de componentes físicas que se articulam à volta de uma atmosfera envolvida pelo fantástico.

A « praça », que na edição de 1963 era apenas a « praceta », está encimada pela « estátua municipal do marquês de Sá da Bandeira », « verde e colonialista »; por baixo da janela, onde está D. Pedro, desenha-se uma outra, em « estilo manuelino »; D. Pedro « contempla um momento a monstruosa igreja do Seminário » e Pero Coelho distingue « o letreiro da *Barbearia Vidigal* e o barbeiro de bigode louro », mas discerne « também a janela manuelina e o rei esmagado entre os blocos dos dois prédios ao lado ». E, a este quadro, não escasseará o « cláxon de um automóvel » que se difunde « liricamente no ar »<sup>9</sup>.

---

nação à morte por ordem de D. Afonso IV, pai de D. Pedro. Os pormenores do assassinato, a transferência do túmulo de D. Inês de Coimbra para o Mosteiro de Alcobaça, a vingança exemplar de D. Pedro no beija-mão ao cadáver desenterrado e na morte brutal dos assassinos vão condicionar o rumo histórico e lendário.

8. Pêro Coelho (? -1361), conselheiro de Afonso IV de Portugal (1291-1357), foi um dos responsáveis pelo assassinato de Inês de Castro, amante do então infante real. Não é de desconsiderar a hipótese de que Pero Coelho tenha também sido educador do príncipe herdeiro, D. Pedro. E talvez provenha desta proximidade a insistência, junto de Afonso IV, a favor da eliminação de Inês de Castro, um modo de permanecer na História, como pretende demonstrar a dramaturgia ulterior (Ferreira, 1587; Patrício, 1918). É representado como homem íntegro, incorruptível, indissociável dos ideais da condição aristocrata, própria da sua linhagem. Quando, em 1360, o rei D. Pedro o pune com a morte em Santarém, arrancando, ou mandando arrancar, o coração pelo peito, Pero Coelho é um velho respeitável e venerável, que assume palavras eloquentes que dignificam a fidelidade a projectos que considerava superiores, isto é, a legitimidade régia.
9. Partindo, portanto, da hipótese de que todo o episódio da vingança de D. Pedro

Paródico, com certeza, irónico, sem dúvida, o breve conto celebrar-se-á por meio de um opíparo festim de palavras, de esplendorosas imagens reavidas que vão confluir no arcaico gesto de uma antropofagia iniciática e derradeira. A morte de Pero Coelho e o repasto de D. Pedro fundem-se na celebração de uma eucaristia jubilosa da biosmose entre o sangue da vítima e a apropriação solitária da desconstrução de um mito que abandona Inês, que esvazia D. Pedro, deixando emergir o padecedor Pero Coelho. Este novo modo de contemplar o mito, decepa também a história de todos os outros resquícios, proporcionando o irromper de outro foco histórico-lendário, da postulação de outro “herói”, imbuído de conotações valorativas, identicamente trágico, analogamente mítico, poder-se-ia assim dizer<sup>10</sup>.

---

decorreu em Santarém, encontramos-nos focalizados nesta cidade. Em uma praça, ou melhor, no actual *Largo do Marquês de Sá da Bandeira*. À tradição liberal de Santarém estão associadas figuras como o Marquês de Sá da Bandeira. É nesta cidade que, efectivamente, nasceu Bernardo de Sá Nogueira, herói da guerra contra as invasões francesas e também da guerra civil de 1832-1834, que culminou com a instauração definitiva do liberalismo no país. Foi também o seu empenho que permitiu a abolição da escravatura nos territórios portugueses. Daí que a sua estátua domine a praça mais nobre da cidade escalabitana, o *Largo do Seminário*. Apoiante dos liberais, Bernardo de Sá Nogueira de Figueiredo (1795-1876) é mais conhecido pelo título de *Marquês de Sá da Bandeira*, recebido por alvará de 21 de Agosto de 1823, que recorda vários dos seus méritos militares. Político português do período da Monarquia Constitucional é um importante líder do movimento setembrista em Portugal. Assumiu diversas pastas ministeriais e foi, por cinco vezes, chefe de Governo (1836-1837, 839, 1865 e 1868-1869). A *Igreja do Seminário* no Largo Sá da Bandeira, freguesia de São Salvador, é uma construção em estilo barroco jesuíta que domina a ampla praça. A janela manuelina com o característico estilo arquitectónico que se desenvolveu no reinado de D. Manuel I (1469-1521) não pode deixar de apelar ao áureo poder régio. Mais do que o letreiro de uma anódina *Barbearia Vidigal*, é a referência ao barbeiro que, aqui, deve ser posta em evidência. O espectáculo da morte de Pero Coelho, que se anuncia, só pode ser presenciado junto de uma *Barbearia*, isto é, com o lidar de perto com o sangue – cortar, raspar, aparar –, uma conexão incessante entre o estar vivo e o estar morto.

10. Eugénio de Castro (1869-1945) elegeu para o seu poema narrativo, a esposa abandonada por D. Pedro, *Constança* (Castro 1900). Os sete cantos trabalham a

Inês encoberta, tudo se passa, agora, nas relações entre este D. Pedro, rei, « louco, inocente e brutal » e Pero Coelho, lúcida vítima, que se assegura de um nó vincular: « Senhor [...] agradeço-te a minha morte. E ofereço-te a morte de D. Inês. Isto era preciso para que o teu amor se salvasse ». Mais ainda: « Percebo como tudo está ligado, como é necessário todas as coisas se completarem ». A sintonia comungatória parece indestrutível perante a excepcional identificação entre o desditoso e o seu carrasco: « Esta noite foi feita para nós, para o rei e para mim. Meditaremos. Somos ambos sábios à custa dos nossos crimes e do comum amor eternidade » (Helder 1980 : 119, 120, 121, 122). Um banquete sagrado, uma eucaristia que transubstanciará o sangue de Pero Coelho.

**3** Sem ingressar, aqui, na análise das interpelações maiores que colocam a escrita herberteriana<sup>11</sup>, interessa-me pôr em evidência um motivo medieval – “o coração comido” –. É um facto que, embora de algum modo proceda da descrição cronística de Fernão Lopes, este recurso antropofágico é muitíssimo raro na produção literária portuguesa medieval. Ao ser transposto por Herberto Helder no seu « Teorema », esta voz marginal assumirá, como vamos ver, outra univocidade conceptual, passando a re-

---

tristeza e a resignação por marcas de afastamento do simbolismo, inserindo-se em um plano neoclassicizante. E, mais recentemente, João de Aguiar publicou também um romance, inicialmente guião para um filme, que foi estreado com o mesmo título, *Inês de Portugal* (1998) com um particular intercâmbio de sujeitos e de espaços (Alves 2002).

11. Além do pioneiro trabalho de E. Guedes (1979) e dos já mais antigos de M. de Fátima Martinho (1982), de Manuel Frias Martins (1983), de Jacinta Sarmiento (1984) e de M. Lucia Dal Farra (1986), devem referir-se algumas análises e teses universitárias que, mais recentemente, ao trabalho do poeta têm sido dedicadas, como A. Lindeza Diogo (1990, 1997), Juliet Perkins (1991), Diana P. Penberthy de Araújo Barbeitos, (1999), M. de Freitas (2001), Silvína Rodrigues Lopes (2003) e João Amadeu O. Carvalho da Silva (2000, 2004). Valiosas são, também, as opiniões de outros poetas como Joaquim M. Magalhães (1981, 1989) ou António Ramos Rosa (1962, 1991).

cobrir uma renovada imagem obsessiva, que recupera o percurso medieval do coração « *místico pasto d'amore* », apropriando-me do título do importante ensaio de L. Rossi (1983).

É, como se sabe, com Fernão Lopes (1380?-1460?) que vamos encontrar a minúcia do castigo, infligido por D. Pedro, ao conselheiro de seu pai. Antes do cronista oficial da corte, o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* (redigido entre 1340 e 1344) limitava-se a uma muito lacónica comunicação a este respeito :

[...]E este Pero Coelho matou-o el rei dom Pedro porque o culpou na morte de dona Ines de Crasto, que matou el rei dom Afonso, seu padre. Este Pero Coelho mostrou grande contriçom a sa morte, dizendo que ele perdoava a todos aqueles que o sentearom e derom i conselho e ajudoiro, que Deos perdoasse a el (Mattoso II/1, LC 32 H 7, 1980 : 373).

Não só a morte será relatada em Fernão Lopes. Acorrerá ainda na narrativa outro gesto, que excede o cessar da vida. Acentua-se a sanção por novo acto que impõe a extracção do coração e a referência antropófaga que vai usar, habilmente, o patronímico « coelho ». Escreve Fernão Lopes na sua *Crónica de D. Pedro* no cap. XXXI, intitulado *Como Diego Lopez Pacheco escapou de seer preso, e foram entregues os outros e logo mortos cruellmente* (1966: 228)<sup>12</sup>:

[...] A Purtugall foram tragidos Alvaro Gonçalves e Pero Coelho, e chegaram a Santarem onde el-rrei dom Pedro era; e el-rrei, com prazer de sua viinda, porém mal magoadado porque Diego Lopez fugira, os sahiu fora a rreceber, e, sanha cruel, sem piedade lh'os fez per sua mão meter a tromento, querendo que lhe confessassem quaaes foram na morte de dona Enes culpados

---

12. Retiro a citação da edição crítica de G. Macchi (1966) e introduzo apenas parágrafos, para facilitar a separação sequencial. Todos os elementos que, nos textos citados, comparecem em evidência são de minha iniciativa.

e que era o que seu padre trautava contre elle, quando andavom desaviindos por aazo da morte d'ella : e nenhũu d'elles rrespondeo a taaes perguntas cousa que a el-rrei prouvesse

e el-rrei com queixume dizem que **deu hũu açoute no rros-tro** a Pero Coelho, e elle se soltou entom contra el-rrei em desonestas e feas pallavras, chamando-lhe treedor, fe perjuro, algoz e carneceiro dos homẽes; e **el-rrei dizendo que lhe trouxessem cebolla e vinagre pera o coelho**, enfadou-sse d'elles, e mandou-hos matar.

A maneira de sua morte, seendo dita pello meudo, seria mui estranha e crua de contar, ca mandou tirar o coraçom pellos peitos a Pero Coelho, e a Alvaro Gonçallvez pellas espadoas; e quaes palavras ouve e aquel que lh'o tirava que tall officio avia pouco em costume, seeria **bem doorida** cousa d'ouvir. Enfim, mandou-hos queimar: e todo feito ante os paaços onde ell pousava, de guisa que comendo oolhava quanto mandava fazer [...].

Na realidade, Fernão Lopes não menciona, de modo explícito, o “coração comido”, mas sugere, indirectamente, a intenção de D. Pedro que, depois de um « açoute no rosto a Pero Coelho », solicitava « que lhe trouxessem cebolla e vinagre pera o coelho ». O sinistro jogo de palavras, em palavra de rei, sublinhe-se, atribui-lhe o significado desejado, interpretando-a a seu modo, para seu próprio proveito, tirando partido, poderíamos dizer, da ambiguidade que tanto o homónimo, como o carácter polissémico de « coelho » favorecem. E, perante a morte « mui estranha e crua de contar », ordena ainda D. Pedro que seja extraído o « coração pellos peitos a Pero Coelho, e a Alvaro Gonçallvez pellas espadoas ». E a descrição prossegue com outra insinuação de Fernão Lopes, referente a D. Pedro, pois « comendo oolhava quanto mandava fazer ».

O que estaria, então, a comer D. Pedro? Um simples « coelho », preparado com a « cebolla » e o « vinagre » pedidos,

ou estaria, efectivamente, a comer o « Coelho » [Pero], através do « coração », que tinha mandado arrancar? Fernão Lopes contenta-se com um « comendo », sem qualquer complemento, enquanto o rei « oolhava quanto mandava fazer »<sup>13</sup>.

Estas marcas da atrocidade de D. Pedro na pena imposta aos assassinos de D. Inês não perduram, em idênticos moldes, na literatura subsequente. Se olharmos para as « Trovas » à morte de D. Inês, que encerram o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516), notamos a menção à morte com o arrancar do coração, mas sem qualquer verso que inclua o repasto de D. Pedro (Dias 1993, texto 861, vol. IV: 301-309 [308-309])<sup>14</sup>:

Por verdes como vingou  
a morte que lh'ordenaram,  
como foi rei trabalhou  
e fez tanto que tomou  
aqueles que a mataram.  
*A ù fez espedaçar*  
*e ò outro fez tirar*  
*por detras o coraçam.*  
Pois amor daa gualardam  
nam deixe ninguem d'amar!

---

13. Não estão ausentes da *Crónica de D. Pedro* outras passagens que acentuam a crueldade real (Cap. I, V, VI, VII, VIII e IX), mas repare-se em outro nexos, estabelecido entre o castigo, preconizado por D. Pedro, e o decorrer da refeição no cap. VI, *Como el-rrei mandou degollar dous seus criados porque rroubarom hñu judeu e o matarom*: « [...] e da mesa se levantava, se chegavom a tempo que el comesse, por os fazer logo meter a tormento; e el meesmo poinha em elles maão quando viia que confessar nom queriam, firindo-os cruellmente ataa que confessavam. » A todo lugar honde el-rrei hia, sempre achariees prestes com *hñu* açoute o que de tall officio tiinha encarrego, em guisa que, como a el-rrei tragiam algũu malfeitor e el dizia: « Chamem-me Foaão que traga o açoute », logo elle era prestes sem outra tardança [...] (Ed. Macchi, 1966: 112).

14. As «Trovas» foram, recentemente, analisadas à luz das conexões com a irrupção dos romances em ambiente ibérico (Botta, 1999b).

Camões, no episódio referente também à « linda Inês » (canto III, est. 118-135), nas considerações finais, nas estâncias 136 e 137, já circunscritas ao reinado de D. Pedro, não deixa de sublinhar a « vingança » do rei aos « brutos matadores » (Camões Ed. 1572: 268-269)<sup>15</sup>.

*Não correo muito tempo que a vingança*  
Não visse Pedro das mortais feridas,  
*Que em tomando do Reino a gouernança,*  
*A tomou dos fugidos humicidas :*  
Do outro Pedro cruissimo os alcança,  
Que ambos immigos das humanas vidas,  
O concerto fizerão, duro e injusto,  
Que com Lepido e Antonio fez Augusto.

Mas, pouco mais nos sobeja do que um indeterminado « castigador [...] reguroso »:

*Este castigador foy reguroso*  
de latrocínios, mortes e adulterios,  
Fazer nos maos cruezas, fero e yroso,  
Erão os seus mais certos refrigerios.  
[...]

Se a tragédia *Castro* (1587) de A. Ferreira (ed. Roig 1971) concede considerável espaço psicológico ao conselheiro Pero Coelho (a lealdade, o sentido do dever, o discurso argumentativo, a apologia de uma vítima a imolar), repartido por algumas

---

15. A dependência de Camões a cronistas e a António Ferreira foi profusamente estudada por J. Maria Rodrigues no seu clássico ensaio sobre as *Fontes dos Lusíadas*. O episódio Inês de Castro é, várias vezes, referido – Camões e André de Resende, Camões e a *Castro*; Camões e Fernão Lopes; Camões e Petrarca – (Rodrigues 1979: 14, n.1, 139-140, 142-148, 150-154, 156-158, 239, 246, 294, 368, 526).

cenar na tragédia (Acto II, Cena I; Acto IV, Cena I e Cena II), a vigorosa represália de D. Pedro não comparece na representatividade do infortúnio<sup>16</sup>.

No entanto, a dramaturgia posterior recuperará o episódio, focalizando-o em D. Pedro e não em Inês de Castro. António Patrício (1878-1930), intitulará o seu drama em quatro actos, *Pedro o Cru* (publicado em 1918), abrindo-o com a emblemática epígrafe retirada da rosácea do túmulo de D. Pedro em Alcobça, « Até ao fim do Mundo »<sup>17</sup>.

Por dificuldades de transposição das potencialidades teatrais, *Pedro o Cru* não foi muito levado à cena<sup>18</sup>. Consiste, nas palavras de Ivo Cruz, uma das peças de maior espectacularidade verbal

---

16. Além dos numerosos estudos sobre os problemas editoriais da Castro, sintetizados na edição de A. Roig (1971), são de assinalar o ensaio de A. Pinto de Castro (1977) e, entre os vários trabalhos de Nair de N. Castro Soares pode citar-se o estudo das fontes e análise da *Castro* (1996<sup>a</sup> e 1996b).

17. No transepto do Mosteiro de Alcobça e de cada lado, encontram-se os túmulos de D. Pedro I e D. Inês de Castro, constituindo um dos mais ímpares representantes da arte tumulária medieval portuguesa. O túmulo de D. Inês, vindo de Santa Clara de Coimbra, trasladado em 1361, apresenta nas faces laterais cenas da vida de Cristo, da Ressurreição e do Juízo Final. A outra estátua jacente apresenta D. Pedro, armado cavaleiro, segurando a espada, ladeado de figuras angélicas. Na cabeceira, vê-se uma peculiar *Rosa da Vida*, roda da vida, roda da fortuna do par amoroso. Nas dezoito edículas que se dispõem em duas faixas circulares concêntricas, está documentado todo o trágico poema de amor, desde as cenas da vida dos dois amantes, até ao sangrento fim de Inês e ao castigo dos assassinos (Silva 2000).

18. António Patrício, escritor e diplomata, insere-se nas tendências simbolistas, decadentistas e saudosistas, a que se alia a influência do niilismo de Nietzsche. Esta concepção, alheia à metafísica, conjuga-se com um certo panteísmo na omnipresença da morte (a obsessão dos corpos cadavéricos, por exemplo), e na presença de motivos como a saudade e as contradições e dualismos, a finitude e a infinitude, a insaciabilidade do donjuanismo, a procura nostálgica de absoluto. A tensão trágica leva-o à construção do drama sustentado por um ritmo poético elevado com inúmeras sugestões, em particular, nas próprias rubricas cénicas. Depois do estudo clássico sobre o teatro português de L. Stegagno Picchio (1967), as técnicas do teatro poético de António Patrício, assim como a alusão às representações de *Pedro o Cru* (em 1974 e em 1982), foram, mais recentemente, examinadas por J. de O. Barata (1991 : 313- 329).

nos momentos cruciais e nos monólogos, onde se concentra e concilia a estética simbolista, no que tem de música, mas também de morbidez, de apelo ao repugnante e de fatalismo (1991 : 75). A leitura do texto de António Patrício – descrição do crime e descrição alucinante do suplício – convida, em primeiro lugar, a um meticuloso cotejo com o conto de Herberto Helder que, em certas passagens, parece configurar-se como eco das cenas dramáticas: a « Ralé, ralé maldita... », em Patrício, comparece em Helder como «...as vozes do povo... »; a «...multidão grita e aplaude... »; «...somos um povo bárbaro e puro... um povo assim... », ou a «...multidão delira... », etc. D. Pedro, em diálogo com Pero Coelho, em riso forçado e sarcástico, proclama, em Patrício: «...Sou eu que vos defendo de vós mesmos... »; «...vais contar-me como viestes, por amor ao reino, com meu pai... para salvar o reino de Castela... », asserção que, por sua vez, é replicada, em Helder, na voz de Coelho: «...Que desejava salvar o Reino da influência castelhana. Tolice. Não me interessa o Reino. Matei-a para salvar o amor do rei. D. Pedro sabe-o. Ele diz um gracejo. Toda a gente ri... ». O Outono de Patrício («...Era no Outono como agora... ») transforma-se em Primavera em Helder («...Estamos nos começos de junho. Ainda é primavera. A terra está cheia de seiva... ») e as alusões ao milagre – salvar o reino –, explicitado no epílogo com o patrono dos caçadores em Patrício («...É o milagre maior de Santo Humberto ») são finalizadas por Helder com uma voz convicta: «...Que ninguém tenha piedade. E Deus não é chamado para aqui »<sup>19</sup>. No fundo, em *Pedro o Cru*, já no Acto II, a rubrica cénica anunciava o júbilo de Pedro: «...Pedro sorri. Há na sua lividez uma expressão misteriosa de triunfo... » (Patrício 1990 : 105). O regozijo será regenerado por

---

19. Outros cotejos seriam possíveis entre os dois textos, mas limito-me a esta breve exemplificação que me faculta a observação de marcas de replicação intertextual (e, em alguns casos, interdiscursiva) entre Helder e Patrício (Patrício 1990, 70- 81 ; Helder, 1980 : 119-123).

Herberto Helder: «...só o rosto de D. Pedro está triste, embora nele brilhe uma súbita luz interior de triunfo... ».

Ao anunciar a morte de Pero Coelho, o texto de Patrício faculta-nos a recuperação da passagem da *Crónica de D. Pedro* de Fernão Lopes («...dizem que deu hũu açoute no rrostro a Pero Coelho... ») não só na nota cénica, « Pedro arranca o azorrague bruscamente. Chicoteia-o na cara, como doido », como também no jogo subtil, alusivo ao « coelho » e ao « molho de vilão », que aperfeiçoa a « cebolla » e o « vinagre » da crónica quatrocentista. É com este propósito que D. Pedro, com a « expressão misteriosa de triunfo », reclama a presença do despenseiro, responsável pela carne (Patrício, 1990 : 70-81)<sup>20</sup>.

O uchão!...Ide chamar o uchão!...*Vinagre e azeite já para este coelho!* (O carrasco, vestido de escarlate surge à porta. Pedro aponta-lho) Ei-lo – *o teu cozinheiro!...É cor de sangue.* O teu não lhe põe nódoa. Vai em paz. (Ao carrasco que avança). Aqui os tens, *Tristão*, mira-mos bem... (Num rir convulso) *Com molho de vilão... Vianda rica...* E montaria feita pela noite!... (Entra uma luz como de prata fluida. Pedro recua um pouco, estonteado. A Pêro Coelho) Nem sei que me pareces na luz de alva!...Nunca vi gamo assim. É maravilha. Que dizes tu, *Tristão?* Gamo ou javardo!...Saí, saí. Fica *Tristão* comigo. *É o milagre maior* de Santo Humberto...

Sem aludir já à pertinência do nome « *Tristão* », que mencionarei mais adiante, esta *amplificatio*, quase glosadora do protótipo cronístico, determinará o prodígio da transmutação de um trivial

---

20. Se a melhoria do preparo é evidente com o molho de vilão (receita simples, rústica, associada a diferentes fórmulas culinárias, às quais não é alheio o próprio tempero de coelho, com os ingredientes básicos limitados a azeite, vinagre e cebola), a finalidade textual desenvolve-se com a prova da montaria, apadrinhada pelo resguardo de Santo Humberto.

« coelho » no genuíno « Coelho », ou melhor, no « coração » de [Pero] « Coelho ». Mas, mais do que isso, evidenciará elementos primordiais de reescrita, de restauro, ou de interposição como molde genético de um novo devir, no trabalho previsível, mas infundável, da proposição de [um] « Teorema ». Releiam-se, então, os seguintes passos em Herberto Helder (1980 : 120-121-122-123)<sup>21</sup>.

21. Ainda que não constitua o núcleo central desta reflexão, é expressivo apontar, mesmo sem adjunção interpretativa, alguns aspectos da redacção primitiva do 'conto'. Ao pôr em evidência as modificações, coloco em itálico as variantes da primeira edição (Helder 1963) e mantenho o formato redondo para as modificações operadas na 4ª edição (Helder 1980). Além de uma dedicatória « Ao Dr Ernesto Gonçalves », erudito madeirense, especialista dos séculos XV e XVI, que não se conserva nas edições seguintes, notam-se, sobretudo, intervenções expressivas de apuro linguístico: *...está na janela]...está à janela...;...sobre a **praceta**...]...sobre a **praça**...;...mas **levanto** um pouco a cabeça...]...mas **endireito** a cabeça...; **Por debaixo da janela...** **Por baixo** da janela;...**onde se encontra**...]...aonde **assomou**...; **existe** uma outra...]*...há* uma outra...; **obra delicada**...]...delicada **obra**...; *que resiste no meio do tempo...*]...que resiste **ao** tempo...; **distraído pela praça**...] **distraído à** praça...; *pelos seus soldados...*]...pelos soldados...; **vê** a **igreja monstruosa** do Seminário...]*...contempla* um momento a **monstruosa igreja** do Seminário...; *as pombas que pousam...*] as pombas **pousadas**...; e **vê-me** em baixo...]*...e detêm-se* em mim, em baixo, em mim...; **ajoelhado** entre alguns dos seus homens...]*...que me ajoelhei* no meio de um grupo de soldados...; **para mim**...]*...olha-me*...; **por ser um dos assassinos**]...**por assassinio**...; **dizendo** que eu...]*...alegando* que eu...; influência **espanhola**...]*...influência* **castelhana**...; D. Pedro sabe-o olho de novo para a janela onde se debruça...]*eliminado*; **trabalhou na** nossa obra...]*trabalhou* **pela** nossa obra...; **levou** o cadáver da amante...]*...Fez transportar* o cadáver da amante...; às costas **da gente do povo**...]*...às costas* do povo...; **cantos fúnebres**...]*...cânticos*...; **Foi um terrível espectáculo que cidades e lugarejos apreciaram**...]*...Foi um espectáculo sinistro e exaltante* através de cidades, vilas e lugarejos...; **Levanto-me e fico bem defronte do edifício**...]*...Fico em pé, defronte* do edifício...; **vejo**...]*...Distingo*...; **ver** o meu suplício...]*...assistir* ao meu suplício...; **vejo** a janela manuelina...]*...Distingo também* a janela...; **me ajoelho e vejo** os pés...]*...me ajoelho entre* os pés...; **Distingo** as vozes...]*...ouço* as vozes...; **Estremeço de frio**...]*Estremeço*...; e **cortou algumas costelas**...]*...e me cortou* algumas costelas...; *de alto a baixo do meu corpo, e verifico que o coração está nas mãos de um dos carrascos*...]*...de alto a baixo, um sulco frio ao longo do corpo – e vejo o meu coração nas mãos de um carrasco*...; **estendida** sobre a minha cabeça...]*...junto* à minha cabeça...; *e onde o coração fumegante é colocado*...]*...e nela depõem* o coração fumegante...; *aplaude, e só o rosto*...*

---

aplaude; só o rosto; *embora, ao mesmo tempo, se possa ver nele uma luz muito interior de triunfo...*]...embora nele **brilhe** uma súbita luz interior de triunfo...; **Ah, não tenho medo...**] Não tenho medo; **visto que sou um assassino**]...visto eu **ser** um assassino; e o meu país **é católico**] e o meu país **ser** católico; o meu coração **é um molusco quente e sangrento**]...o meu coração **parece ser um molusco sangrento**;...**Vê-se D. Pedro voltar-se**...] **D. Pedro volta-se**;...*a bandeja aparecer perto do parapeito da janela*] a bandeja aparece **junto ao** parapeito da janela;...*O rei sorri delicadamente para o meu coração e levanta-o na mão direita. Mostra-o ao povo, e o sangue escorre-lhe entre os dedos e pelo pulso abaixo...*]... O rei sorri. Ergue o coração na mão direita e mostra-o ao povo. O sangue escorre-lhe entre os dedos e pelo pulso abaixo...;...**estar à frente de um povo assim**...]...**encontrar-se à cabeça** de um povo assim;...*o nosso rei encontra-se à altura do seu cargo...*]...**o rei** está à altura do cargo;...*Um moço vai perguntar ao rei se o podem fazer, mas este recusa...*]...Um moço **vai pedir autorização** ao rei, mas ele recusa;...*E levanta de novo o meu coração...*]...E levanta-o de novo;...*a este meu povo bárbaro e puro...*] a **esta gente** bárbara e pura;...e vejo **os seus maxilares movendo-se ligeiramente**...]...os maxilares **movem-se lentamente**...;...*com a sua bata branca, o seu bigode louro...*]...com **a bata** branca, **o bigode louro**;...*D. Pedro a comer o meu coração cheio da inteligência do amor...*]...**D. Pedro comer** o meu coração cheio da inteligência do amor;...*As pombas voam em redor...*]...As pombas voam **à volta**;... **Aclama-o o povo**...]...**O povo aclama-o**;...*O rei estará insone no seu quarto...*]...O rei estará insone **nos seus aposentos**;... *Talvez que a sua inspiração não termine aí, e ele se torne cada vez mais cruel e mais inspirado...*] Talvez lhe não **termine aí a inspiração**;...e a sua **paixão será sempre mais vasta e pura**...]...e a **paixão há-de alastrar pela sua vida, cada vez mais funda e mais pura**;...*Ela abandona a carne e torna-se uma fonte, uma labareda...*]...**Liberta-se do casulo carnal, transforma-se numa luz, numa labareda, numa nascente viva**;...*Entra devagar nos poemas e nas cidades...*]...**Entra nas vozes, nos lugares**;...*de geração para geração...*]...de geração **em** geração...;...*E que ninguém tenha piedade...*]...**Que** ninguém tenha piedade...

– Preparem-me esse coelho que tenho fome.

O rei brinca com o meu nome. O meu apelido é Coelho.

[...]

Senhor – digo eu –, agradeço-te a minha morte. E ofereço-te a morte de D. Inês. Isto era preciso para que o teu amor se salvasse.

– Muito bem – responde o rei. – Arranquem-lhe o coração pelas costas, e tragam-mo.

[...] Escolhem-me um sítio nas costas para enterrar o punhal. Estremeço. Foi o punhal que entrou na carne e me cortou algumas costelas. Uma pancada de alto a baixo, um sulco frio ao longo do corpo – e vejo o meu coração nas mãos de um carasco. Um moço do rei espera com a bandeja de prata batida junto à minha cabeça, e nela depõem o coração fumegante. A multidão grita e aplaude; só o rosto de D. Pedro está triste, embora nele brilhe uma súbita luz interior de triunfo. [...] Não tenho medo. Sei que vou para o inferno, visto eu ser um assassino e o meu país ser católico [...].

O moço sobe a escada com a bandeja onde o meu coração parece um molusco sangrento. D. Pedro volta-se, a bandeja aparece junto ao parapeito da janela. O rei sorri. Ergue o coração na mão direita e mostra-o ao povo. O sangue escorre-lhe entre os dedos e pelo pulso abaixo. Ouvem-se aplausos. Somos um povo bárbaro e puro e é uma grande responsabilidade encontrar-se à cabeça de um povo assim. Felizmente o rei está à altura do cargo, entende a nossa alma obscura, religiosa, tão próxima da terra. Somos também um povo cheio de fé. Temos fé na guerra, na justiça, na crueldade, no amor, na eternidade. Somos todos loucos.

Tombei com a face direita sobre a calçada e, movendo os olhos, posso aperceber-me de um pedaço muito azul de céu acima dos telhados. Uma pomba passa diante da janela manuelina. O cláxon de um automóvel expande-se liricamente no ar. Estamos nos começos de junho. Ainda é primavera. A terra está cheia de seiva. A terra é eterna. À minha volta dizem obscenidades. Al-

guém sugere que me cortem o pénis. Um moço vai pedir autorização ao rei, mas ele recusa.

– Só o coração – diz. E levanta-o de novo, e depois trinca-o ferozmente. A multidão delira, aclama-o, chama-me assassino, cão, encomenda-me a alma ao Diabo. Eu gostaria de poder agradecer a esta gente bárbara e pura as suas boas palavras violentas.

Um filete de sangue escorre pelo queixo de D. Pedro, os maxilares movem-se lentamente. O rei come o meu coração. O barbeiro saiu do estabelecimento e está agora a meio da praça, com a bata branca, o bigode louro, vendo D. Pedro comer o meu coração cheio de inteligência do amor e o sentimento da eternidade [...].

E eu também irei crescendo na minha morte, irei crescendo dentro do rei que comeu o meu coração [...]. O povo só terá de receber-nos como alimento de geração em geração. Que ninguém tenha piedade. E Deus não é chamado para aqui.

A representação do castigo assume, assim, pela primeira vez, o carácter explícito do “coração comido”. Em um ensaio recente, a estudiosa de Fernão Lopes, Teresa Amado, considera que uma « das linhas expressivas mais notáveis do texto [de Fernão Lopes] é a da absoluta personalização da cena do rei » (2003, 183), mas é forçoso sublinhar que o cronista oficial da casa régia não expõe sem ambiguidade, *ipsis litteris*, um rei comedor ou devorador do coração do assassino. É indispensável diferenciar dois momentos: o acto impiedoso da extracção do coração e o dispositivo cénico, no qual D. Pedro o comeria. É um facto que a escrita de Fernão Lopes, em uma demanda eufemística, ameniza o episódio, ao confessar não só que a « maneira de sua morte, sendo dita pelo meudo, seria mui estranha e crua de contar ». Mas advertirá também que « tall officio avia pouco em costume » e, por isso, « seeria bem doorida cousa d’ouvir ». Se Fernão Lopes retira o evento da cronística precedente, como

bem salienta Teresa Amado, ao atenuar as sequências<sup>22</sup>, não é possível, parece-me, deixar de relevar a sua precaução de autocensura, ao instituir que tanto é estranho e cruel o *contar*, como é bem doloroso o “ouvir”.

Ao dar importância à poética presente em « Teorema », narrativa « à margem do tempo » (o uso do presente, os anacronismos irreduzíveis, a continuidade entre vida e morte), alerta-nos Teresa Amado para uma das modificações mais significativas operadas por Herberto Helder que, segundo a estudiosa, « foi buscar a Fernão Lopes o enredo tipicamente trágico que a crónica oferece como último episódio da história de um amor sem mácula » (2003: 186). Sem deixar de lado a importância capital da (des)construção de Herberto Helder do texto dramático de António Patrício, *Pedro o Cru*, como vimos, importa, efectivamente, realçar este « rei bárbaro, comedor de corações humanos. [E] com o acto de incorporação de um pelo outro homem, o sangue daquele na boca deste, sacrifício perfeito, a cumplicidade estreita-se, torna-se projecto de aliança na eternidade » (Amado, 2003: 186-187).

Além do estudo do carácter misto da crónica medieval com a montagem da justiça e do amor (história e ficção) e de considerações sobre a cena mais dramática na prosa poética de Herberto Helder, resta-nos uma questão, sublevada por Teresa Amado, a propósito do texto cronístico: « para a espantosa, a todos os títulos, cena de autêntica carnificina, dotada de uma tal intensidade sanguinária que veio a prolongar-se na famosa lenda antropofágica, de origem desconhecida, segundo a qual o rei acabaria por comer os corações dos dois culpados, não se sabe que fonte o cronista terá tido. » (Amado, 2003: 183).

---

22. Repare-se na passagem, citada por Teresa Amado (2003: 184): « e buscando o alguoz a pero coelho o coração a parte direita, dise-lhe: “villaõ, busca-o a estoutra parte e achallo-as tamanho como de hũ touro ardido como de hũ leaõ” » (*Crónica de cinco reis de Portugal*, cap. 436, ed. Basto, 1945: 320).

Na verdade, ainda que seja legítimo afirmar que «...não se sabe que fonte o cronista terá tido », na concepção de uma fonte em linha directa, a antropofagia com o coração comido não se insere, efectivamente, em uma tradição desconhecida.

**4** Embora o enunciado explícito ao “coração comido” se encontre apenas, sem qualquer equívoco, na narrativa herbertiana, o texto medieval de F. Lopes lega-nos uma hábil confecção insinuante, um pouco indefinida, de um jogo cénico, no qual se articulam os actos do suplício com o repasto de D. Pedro. Mas, tanto Fernão Lopes no século XV, em Portugal, não deveria desconhecer a propagação de um motivo que se espalhava por boa parte da Europa, como Herberto Helder, no século XX, não só não ignora o tema, como o amplifica, ainda, ao ritual do sexo amputado, igualmente servido sob forma de alimento, naquele período medieval<sup>23</sup>. Uma cozinha canibalesca do coração, servida por surpreendentes histórias, que se misturam numa espécie de culinária do horrível, consagrada à perpetuidade amorosa.

Os medievistas que mais estudaram o tema do « *cœur mangé* » ou do « *cuore mangiato* » demonstraram como este motivo se desenvolveu nas literaturas provençal, francesa, alemã e italiana dos séculos XII e XIII (poesia lírica, biografias, romances, novelas)<sup>24</sup>.

---

23. Na *Crónica de D. Pedro* (capítulo VIII), intitulado « Como el-rrei mandou capar hũa seu escudeiro porque dormio com hũa mulher casada », Fernão Lopes descreve-nos a decisão real: «...E como quer que o el-rrei muito amasse, mais que se deve aqui de dizer, posta adepate toda bem-querença, mandou-ho tomar em sua câmara e mandou-lhe cortar aquelles membros que os homens em moor preço têm, de guisa que nom ficou carne ataa os ossos que todo nom fosse corto. E pensarom d'Afonso Madeira, e guareceo, e engrossou em pernas e corpo, e viveo algũs annos enjalhado do rrostro e sem barvas, e morreo depois de sua natural dor » (ed. Macchi, 1966: 120-121).

24. A bibliografia é muito vasta. Interpretação filológica e histórica das principais ates-tações galo-românicas que documentam o mito do *cœur mangé*, em correlação com a metáfora virgiliana do *amorem bibere* é minuciosamente estudada em dois

A lenda está documentada, pela primeira vez, no *Lai de Guirun*, conhecido por um dos manuscritos do *Tristan* de Thomas de Inglaterra, redigido talvez entre 1172 e 1176, no qual Iseut la Blonde, envolvida pela dúvida, e longe de Tristan, entoa uma história de amor, emblemática e sugestiva, de Guirun pela sua dama com um canto meigo e nostálgico. A estrita ritualização cultural cooperará, depois, nas mortes poéticas e trágicas de alguns trovadores, o provençal de Roussillon, Guillem de Cabestany, o francês Châtelain de Coucy, o Minnesänger Reinmar von Brennenberg, ou em *Das Herzmäre*, uma novela do “coração”, de Konrad von Würzburg dos finais do século XIII<sup>25</sup>. Mas o ciúme e a punição impor-se-ão com o conde-marido que não hesita em assassinar o amante e oferecer o coração de Guirun a sua mulher que, ao aperceber-se da pena infligida, morrerá de dor (Wind 1960: 64-65)<sup>26</sup>.

---

ensaios de Luciano Rossi (1983, 2003). Neste último, *Suggestion métaphorique et réalité historique dans la légende du cœur mangé*, L. Rossi actualiza o percurso do motivo, além da proporcionar a edição do “*gab*” *Lonc temps ai estat cubertz* de Raimbaut d'Aurenga, texto fundamental no desenvolvimento e na compreensão desta tradição. Uma visão de conjunto foi também, há pouco editada em França, com a monografia de Mariella Di Maio (2005), após uma primeira publicação em italiano (1996) e, em português, é ainda recente a tradução de Milad Doueïhi com o título evocativo de *História perversa do coração humano* (Doueïhi 2002).

25. Releia-se a síntese, esboçada por L. Rossi, do « patetico *lai* che narra di un cavaliere, Guirun, ucciso per gelosia », ponte de ligação ao importante florescimento de *corpus* textual com a “morte” de poetas, acompanhada de “coração comido” (1983).
26. Independentemente das numerosas alterações, importa particularizar a invariância da transfiguração poética do motivo: o marido mata o amante e, após arrancar-lhe o coração, serve-o como iguaria à mulher; a mulher suicida-se ou morre de tristeza (Bruni 1988; Di Maio 2005).

*En sa chambre se set un jor  
 E fait un lai pitus d'amur:  
 Coment dan Guirun fu surpris,  
 Pur l'amur de la dame ocis  
 Qu'il sur tute rien ama,  
 E coment li cuns puis li dona  
 Le cuer Guirun a sa moillier  
 Por engin un jor a mangier  
 E la dolour que la dame out  
 Quant la mort de sun ami sout.  
 La reine chante dulcement,  
 La voix acorde a l'estrument.  
 Les mainz sunt beles, li lai buons,  
 Dulce la voiz, bas li ton*

O motivo estender-se-á a Boccaccio com a trágica novela de Guiglielmo Guardastagno e de Guiglielmo Rossiglione<sup>27</sup>, incluída no *Decameron*, IV 9, que ostenta as variantes primordiais da tradição provençal, alusivos ao assassinato do amante-rival pelo marido e ao suicídio da dama (Rossi, 1983 ; 2003). Embora se pudesse referir também a *Novella prima da Quarta Giornata* (é o pai que serve coração do amante da filha), é a *Novella nona* da mesma *Giornata* que entrará na minúcia da extracção do coração, no diálogo culinário e na edificação da mesma sepultura para os dois amantes (ed. Branca 1976: 315-317) <sup>28</sup>:

---

27. É ainda L. Rossi que explicita as fontes bocaccianas (entre o *Decameron* e a tradição galo-românica), com menção dos diversos processos de reelaboração, dos pontos contaminação e das mudanças dos nomes de personagens na feitura da novela (Rossi, 1983 ; 2003).

28. É assim que são introduzidas as duas narrativas: « *Tancredi, prenze di salerno, uccide l'amante della figliuola e mandale il cuore in una coppa d'oro; la quale, messa sopr'esse acqua avelenata, quella si bee e così muore* » (*Novella prima*); « *Messer Guiglielmo Rossiglione dà a mangiare alla moglie sua il cuore di messer Guiglielmo Guardastagno ucciso da lui e amata da lei; il che ella sappiendo poi, si gitta da un'alta finesra in terra* »

*Messer Guigliemo di Rossiglione dà a mangiare alla moglie sua il cuore di messer Guigliemo Guardastagno ucciso da lui e amato da lei; il che ella sapendo poi, si gitta da una alta finestra in terra e muore e col suo amante è spellita [...].*

*Il Rossiglione, smontato, con un coltello il petto del Guardastagno aprì e con le proprie mani il cor gli trasse [...]*

*Il Rossiglione [...] si fece chiamare il cuoco e gli disse: « Prenderai quel cor di cinghiare e fa che tu ne facci una vivandetta la migliore e la più dilettevole a mangiar che tu sai; e quando a tavola sarò, me la manda in una scodella d'argento » Il cuoco, presolo e postavi tutta l'arte e tutta la sollecitudine sua, minuzzatolo e messevi di buone spezie assai, ne fece un manicaretto troppo buono [...].*

Sem, naturalmente, incluir, aqui, toda a tradição textual, envolvida por este motivo cardiopófago, confino-me à remissão a ensaios de referência já mencionados que, por sua vez, nos encaminham para os estudos críticos mais expressivos, iniciados nos últimos anos do século XIX. No entanto, um dos textos, o *Lai d'Ignaure* de Renaut [de Beaujeu] do princípio do século XIII (ed. Lejeune 1938), merece uma menção particular. Não só pela outra designação pela qual é conhecido, *Lai du Prisonnier*, referência à “prisão” amorosa que liga o cavaleiro ao amor das suas doze damas, como no tratamento cómico do tema que não se demove de uma paródia à última Ceia<sup>29</sup>. Neste texto, não é o

---

e muore, e col suo amante è sepellita » (Novella nona) (ed. Branca, 1976: 267-275; 315- 317).

29. A trágica história da vida e morte de um cavaleiro Ignaure. Ignaure apaixona-se por doze damas casadas. O amante secreto não é exclusivo de cada uma delas e, descoberta a identidade, os maridos preparam a grande vingança. O cavaleiro, galante e sedutor; que ama várias damas ao mesmo tempo, será implacavelmente mortificado por esta infracção. Os maridos decidem servir às esposas o coração e o pénis de Ignaure. Sem deixar de chamar a atenção para a simbologia do número doze e da “ceia” (consumo mágico e místico do corpo de Cristo, com o Sagrado Coração), note-se a consciência de que, afinal, “comer é saber”. Foram elas que, pelo divertimento, pela transgressão conjugal, pela falta, se condenaram a um jejum até à liber-

coração comido que se evidencia, mas a preponderância incidirá em outra conformação física e orgânica da emasculação – o sexo mutilado – que “servirá”, ao ser “servido”, como admoestação suprema à amante infiel no banquete homofágico (Renaut [de Beaujeu], ed. Lejeune 1938, vv. 549-559; Rossi 1983).

[...] *Cele devise creanterent*  
*Le bon chevalier desmembrent.*  
*Con devant esgardé avoient,*  
*Les douse dames ki [junoient]*  
*Ont [le] mes parti et donné.*  
*(Chascune ot le cuer asasé*  
*Tant qu'eles en ont mise arrière*  
*Douche saveur et bonne et biele).*  
*Lor signor tant le losengierent*  
*K'eles burent et si mangierent*  
*Ne l'ont pas en despit tenu! (vv. 549-559)*<sup>30</sup>

A Ignaure virá associado o trovador provençal, Raimbaut d'Aurenga, grande senhor de Orange que, no *gab*, divertimento proferido aos seus cavaleiros, *Lonc temps ai estat cubertz*, supõe ter sofrido o mesmo castigo do desventurado Ignaure (Rossi 2003). Durante longo tempo, dissimulou a deficiência que o entristece... porque perdeu aquilo que, ao homem, traz mais alegria...

---

tação do amante, um jejum que se tornará definitivo. Os barões-maridos assassinam Ignaure e servi-lo-ão às damas famintas. A intenção parodística e hiperrealista, o ambiente festivo e a tragédia ilustram este *Lai* emblemático (as doze damas, a confissão, o jejum, a virilidade, o amor). A celebração trágica do mito do coração comido possui, deste modo, a sua variante paródica e obscena, « *la scherzosa connessione del tema della virilità con quello del banchetto rinviano alle parodie dell'Ultima Cena e del mistico sacrificio della Messa* » (Rossi 1983; 2003).

30. Sirvo-me da edição de R. Lejeune (1938) e do estudo de L. Rossi (1983).

*Lonc temps ai estat cubertz  
mas Dieus no vol qu'ieu oimais  
puosca cobrir ma besoigna  
dont mi ven ira et esglais  
[...]  
D'aisso vos fatz ben totz certz :  
qu'aicels don hom es plus gais  
ai perdutoz, don ai vergoigna  
[...]*

**5** É uma realidade que todo este motivo não encontrou fortuna na produção literária da Idade Média portuguesa, mas a narração de Fernão Lopes não pode ser dissociada desta tradição, tanto pelo silêncio que impõe na introdução do relato («...mui estranha e crua de contar... » e «...bem doorida cousa d'ouvir... »), como pelo diálogo culinário com as minúcias do tempero («...e el-rrei, dizendo que lhe trouxessem cebolla e vinagre pera o coelho... ») não se afastam das especiarias (assar o coração com pimenta) que comparecem na *Vida* de Guillem de Cabestany (« *e. l cor fetz portar a son alberc... e fetz lo cor raustir e far a pedraba e fetz lo dar a manjar a la moillier... »*), que será, depois, traduzida por Stendhal no seu *De l'amour* (1822)<sup>31</sup>. As recomen-

---

31. Cito o passo da *Vida* da ed. Riquier (II, 1975: 1067). É no capítulo LII, *La Provence au XIIe siècle*, que Stendhal traduz esta « *anecdote des manuscrits provençaux* »: [...] « *il lui coupa la tête, qu'il mit dans un carnier, il lui tira le cœur du corps et le mit avec la tête [...] il fit rôtir le cœur et apporter à table à sa femme, et il le lui fit manger sans qu'elle le sût [...]* » (Crouzet 1965: 195). Stendhal recuperará ainda o mito do coração comido no seu *Le rouge et le noir* (1830) no capítulo XXI, « *Dialogue avec un maître* »: [...] « *Elle revenait au village. Elle était allée entendre la messe dans l'église de Vergy. Une tradition fort incertaine aux yeux du froid philosophe, mais à laquelle elle ajoutait foi, prétend que la petite église dont on se sert aujourd'hui était la chapelle du château du sire de Vergy. Cette idée obséda Mme de Rênal tout le temps qu'elle comptait passer à prier dans cette église. Elle se figurait sans cesse son mari tuant Julien à la chasse, comme par accident, et ensuite le soir lui faisant manger son cœur [...]* » (Crouzet, 1964: 148; Di Maio, 2005: 80-83).

dações culinárias do senhor de Fayel (*Le roman du Châtelain*) ao cozinheiro são ainda manifestas na escolha do delicioso molho « *de poules et de chapons* » para acompanhar o coração do Châtelain (Di Maio, 2005: 26-31) e, na própria novela boccacciana, o cozinheiro não hesitará em picá-lo e em temperá-lo com boas especiarias («...*minuzzatolo e messevi di buone spezie assai...* »), o que propiciará um magnífico manjar («...*ne fece un manicaretto troppo buono...* »).

Não pode deixar ainda de provir desta tradição o nome, elegido por António Patrício, no seu *Pedro o Cru* para o cozinheiro, Tristão, ao qual se dirige D. Pedro, encomendando também o tipo de molho desejado («...Aqui os tens, Tristão, mira-mos bem... Com molho de vilão... Vianda rica... Nunca vi gamo assim. É maravilha. Que dizes tu, Tristão?[...] Fica Tristão comigo [...] »). A preferência por este antropónimo tem de estar inerente aos primórdios da circulação textual do motivo com o *Roman de Tristan*.

Mas, mais do que todas estas ingerências, é Herberto Helder que recuperará plenamente o motivo. Não apenas a apropriação de um incidente com palavras que se dissolvem, que se (re)criam e que se transformam (« Preparem-me esse coelho... », «...foi o punhal que entrou na carne e me cortou algumas costelas... », «... Um moço do rei espera com a bandeja de prata batida... ») que permitem recordar a represália do Rossiglione boccacciano com o « *coltello* » que entra no peito de Guardastagno para retirar o coração com as próprias mãos, e deixam ainda entrever na « bandeja de prata batida » a « *scodella d'argento* ». O quadro de G. Boccaccio precisa-se com a convocação do cozinheiro que deve transformar o coração de javali, « *cuor di cinghiare* », na melhor iguaria, « *una vivandetta la migliore* », voz que ressoará tanto no « gamo ou javardo », como na « vianda rica » de António Patrício.

Herberto Helder irá mais longe neste processo de (re)formação. Ao não se limitar à fenomenologia do coração arrancado e comido, insere, quase como um epifenómeno, o

outro elemento – a amputação do pênis – que se filia na tradição do *Lai d'Ignaure* ou *Lai du Prisonnier* como vimos (« *Le bon chevalier desmembrent* »): «...Alguém sugere que me cortem o pênis. Um moço vai pedir autorização ao rei, mas ele recusa... ». A rejeição avultar-se-á com o enunciado formal e categórico: « – Só o coração – diz. E levanta-o de novo, e depois trinca-o ferozmente ». Um cerimonial imprescindível que adquire a conotação de um ritual sagrado, em que a antropofagia parece inseparável da comunhão entre os dois que se eterniza na morte, porque, tal como no mito, a morte dos dois amantes, mais não fazia do que perpetuar a paixão, superando todos os limites terrenos. Uma desconstrução do real e a sua reconstrução no absurdo<sup>32</sup>.

A voz marginal não é só dar voz àqueles que não a têm dentro da tradição textual oficial, quer dizer, dar voz a um silêncio em uma história que contemplava apenas os que vencem, ocultando os perdedores. No entanto, quem são uns e outros? Ao erigir a vingança em uma dimensão, quase platónica, na dialéctica entre os dois interlocutores, Pero Coelho e D. Pedro, comprometidos profundamente com a busca de uma verdade, está esta voz marginalizada a questionar a complexidade das relações entre a Escrita e o Poder.

A voz marginal é também dar voz a um motivo marginal – coração comido – (trincado!) e marginalizado na Literatura Portuguesa. Não foi a Idade Média que o reassumiu, mas é um conto moderno – « Teorema » – que se apodera do relato medieval, metamorfoseando-o numa paródia carnavalesca, na qual Pero Coelho e o “coração trincado” adquirem voz, porque irá «...crescendo dentro do rei que comeu o [seu] coração... », alimento novo de «...geração em geração... ».

---

32. Associe-se a esta reflexão o ciclo de doze textos, intitulado justamente, *Antropofagias*, publicado em 1971. (Helder; 1981: 505- 531).

## Bibliografia

---

- A. de Magalhães Basto [ed.], *Crónica de cinco reis de Portugal: inedito quatrocentista reproduzido do Cód. 886 da Biblioteca Públ. Municipal do Pôrto, seguido de capítulos inéditos da versão portuguesa da Crónica Geral de Espanha e outros textos*. Ed. diplomática e prólogo de A. de Magalhães Basto. Porto, Civilização, 1945.
- Adrien Roig, *La tragédie « Castro » d'António Ferreira: établissement du texte des éditions de 1587 et 1598 suivi de la traduction française*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1971.
- Américo António Lindeza Diogo, *Herberto Helder: texto, metáfora, metáfora do texto*, Coimbra, Almedina, 1990.
- Américo António Lindeza Diogo: « Biografia, readymade (Herberto Helder) », *Modernismo, Readymade. Notícias das trincheiras*. Braga-Pontevedra, Cadernos do Povo. Ensaio, 1997, p. 51–89. Disponível em <http://www.institutocamoes.pt/cvc/bvc/bibbreve/124/bb124.html>.
- António Ferreira, *Tragedia intitulada D. Igenz [sic] de Castro [Manuscrito]*. Tragédia em 5 actos, em verso. Publ. em Lisboa, Impr. com licença por Manuel de Lyra, 1587.
- António Ferreira, *Poemas lusitanos* do doutor Antonio Ferreira dedicado por seu filho Miguel Leite Ferreira ao Principe D. Phillippe, nosso senhor. Em Lisboa: por Pedro Crasbeeck: a custa de Esteuão Lopez [inclui a Castro], 1598. Edição fac-similada: António Ferreira, *Poemas lusitanos*. Estudos introdutórios de Vítor Aguiar e Silva, T. F. Earle, Aníbal Pinto de Castro. Fac-simile da edição de Lisboa: Imp. com licença, por Pedro Crasbeeck, 1598, Braga, Universidade do Minho, 2000.
- António Patrício, *Pedro, o crú: drama em 4 actos*. Lisboa, Imprensa Libanio da Silva; 2ª ed., Paris-Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1925; Precedido de *O fim, Pedro o Cru* foi republicado no conjunto das *Obras de António Patrício* (1878-1930), Lisboa: Assírio & Alvim, [1918] 1990.
- António Ramos Rosa: « Herberto Helder – Poeta órfico », in *Poesia, Liberdade Livre*. Lisboa, Moraes (*O tempo e o modo*: 15/16), 1962, p. 149–157. Edição com prefácio de Fernando J. B. Martinho. Lisboa, Ulmeiro, 1986.

- António Ramos Rosa, « Herberto Helder e a subversão das categorias do real », *A Parede Azul. Estudos sobre poesia e artes plásticas*, Lisboa, Caminho, 1991, p. 63–70.
- Boccaccio, *Decameron*. Editado por Vittore Branca, Milano, Mondadori, ed. crítica 1976.
- Diana Pimentel Penberthy de Araújo Barbeitos, *Herberto Helder hipótese de investigação: estudo sobre o conceito de reescrita em photomation & vox*. [Texto policopiado]. Lisboa, [s. n.]. Tese de mestrado em Literatura Portuguesa, apresentada à Universidade de Lisboa, 1999.
- Ernesto Manuel Geraldês de Melo Castro, *Antologia do conto fantástico português*. Revisão, notas e introdução de E. M.G. de Melo Castro, 2ª ed... Lisboa, Afrodite, 1974.
- Eugénio de Castro, *Constança: poema*. Coimbra, Livraria França Amado, 1900. Reed. Porto, O Oiro do Dia, 1981.
- Fernão Lopes, *Crónica de D. Pedro*. Edizione critica, con introduzione e glossario a cura di Macchi, Giuliano, Roma, Edizioni dell'Ateneo, ed. crítica, 1966.
- Fíama Hasse Paes Brandão, *O texto de João Zorro*, Porto, Inova (Coroa da terra: 3), 1974.
- Garcia de Resende, *Cancioneiro Geral*. Fixação do texto e estudo de Aida Fernanda Dias, I, II, III, IV, V, VI vol., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, (ed.) (1990-2003 [1516]).
- Giuliano Macchi, *Chronica d'el-Rey Dom P. o deste nome o primeiro e dos reis de Portugal o octavo, continuada aa del Rey Dom A. o seu padre [Manuscrito] | composta per Ruy de Pina Chronista Moor dos regnos e senhorios de Portugal. O nome do verdadeiro aut., Fernão Lopes, foi acrescentado numa nota marg. posterior. Publ. em: Chronica del rey D. Pedro I... | na forma em que a escreveo Fernão Lopes...; copiada e acrescentada de novo... pelo Padre José Pereira Bayam. Lisboa Occidental, Of. de Manoel Fernandes da Costa, 1735; Fernão Lopes, *Crónica de D. Pedro*. Edizione critica, con introduzione e glossario a cura di Giuliano Macchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966. Tradução francesa de Jacqueline Steunou, Fernão Lopes, *Chronique du Roi D. Pedro I*. Introduction, traduction et notes de Jacqueline Steunou, Paris, CNRS, 1985.*

- Herberto Helder, *Cobra*, Lisboa, & etc., 1977.
- Herberto Helder, « Carta a Eduardo Prado Coelho », *Abril*. n.º 1, Lisboa, Encontro, Distribuidora Editorial, 1978.
- Herberto Helder, *Os Passos em volta*. Nova edição, emendada, Lisboa, Assírio & Alvim. (Primeira edição: *Os Passos em volta: contos*. Lisboa: Portugália), 1980 [1963].
- Herberto Helder, *Poesia Toda. 1953-1980*, 1a ed... Lisboa, Assírio & Alvim, 1981.
- Herberto Helder, *Les Pas en rond (Os Passos em Volta, 1963)*, traduit du portugais par Marie-Claire Vromans. Prés. par Eduardo Prado Coelho, [Paris], Éditions Arléa, 1991.
- Jacinta Sarmento, *La poésie de Herberto Helder: demesure et rigueur*. Lisboa Paris, Fundação Calouste Gulbenkian [Arquivos do Centro Cultural Português, vol. xx], 1984.
- João Aguiar, *Inês de Portugal*, 1ª ed., Porto, Asa (Pequenos prazeres. Literatura), 1977.
- João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva, *A poesia de Herberto Helder: do contexto ao texto: uma palavra sagrada na noite do mundo* [Lisboa], Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- Joaquim Manuel Magalhães, « Herberto Helder », *Os Dois Crepúsculos. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, p. 123-138.
- Joaquim Manuel Magalhães, « Herberto Helder », *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 125-136.
- José Custódio Vieira da Silva, « Os túmulos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro em Alcobaça », *Cister. Espaços, territórios, paisagens*. Colóquio Internacional 16-20 Junho de 1998 no Mosteiro de Alcobaça dedicado à ordem de Cister, no âmbito das comemorações dos 900 anos da Ordem. Lisboa, IPPAR, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000, p. 367-374.
- José Maria Rodrigues, *Fontes dos Lusíadas*. Prefácio de Américo da Costa Ramalho, 2ª ed., Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1979.
- José Mattoso, *Portugaliae Monumenta Historica*. Nova série. Lisboa, Academia das Ciências, I vol.: *Livros velhos de linhagens*. Ed. crítica por Joseph Piel e José Mattoso. II/1 e II/2 vol., *Livro de*

- linhagens do Conde D. Pedro*. Ed. crítica por José Mattoso, II/1 e II/2 vol., Lisboa, Publicações do II Centenário da Academia das Ciências., [Ed.]1980.
- José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*. Lisboa, Universidade Aberta, 1991.
- Juliet Perkins, *The feminine in the poetry of Herberto Helder*, London, Tamesis Books, 1991.
- Luciana Stegagno Picchio, *Storia del teatro portoghese*. Roma, Edizioni dell'Ateneo (*Officina romanica*, 1.), 1964. Tradução portuguesa de Manuel de Lucena, *História do teatro português*, Lisboa, Portugal, 1969.
- Luciano Rossi, « Il cuore, mistico pasto d'amore: dal *Lai Guirun al Decameron* », *Studi Provenzali e Francesi* 82, *Romanica Vulgaria. Quaderni* - 6, 1983, p. 28-128.
- Luciano Rossi, « *Suggestion métaphorique et réalité historique dans la légende du cœur mangé* », *Micrologus*, vol. XI, *Il cuore, The heart*, 2003, p. 469-500.
- Luis de Camões, *Os Lusíadas*. *Luis de Camoes*. Reprod. paralela das duas edições de 1572, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982 [1572].
- Manuel de Freitas, *Uma espécie de crime: apresentação do rosto de Herberto Helder*, Lisboa, & etc., 2001.
- Manuel Frias Martins, *Herberto Helder: um silêncio de bronze*. [Lisboa], Livros Horizonte, 1983.
- M. Estela Guedes, *Herberto Helder, poeta obscuro*, Lisboa, Moraes, 1979. (Margens do texto: 8). Ed. on-line, 2002 : [http://www.triplov.com/poeta\\_obscuro/obscuro.html](http://www.triplov.com/poeta_obscuro/obscuro.html).
- M. de Fátima Marinho *Herberto Helder: a obra e o homem*, Lisboa, Arcádia, 1982.
- M. Leonor Machado de Sousa, *Inês de Castro: um tema português na Europa*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- Maria Leonor Machado de Sousa, *Inês de Castro na literatura portuguesa*, 1ª ed... Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Lisboa, Biblioteca Breve. Série literatura, 96, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984. Disponível em <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/bvc/bibbreve/096/bb096.html>.

- M. Lucia Dal Farra, *A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- Maria Theresa Abelha Alves, « Inês de Portugal. Mito, tela, texto: a Viagem de uma narrativa », *Semear* (Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro), n° 7, 2002. Disponível em: [http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem\\_12.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_12.html).
- Mariella Di Maio, *Le cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005. 1997, p. 51–89. Disponível em <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/bvc/bibbreve/124/bb124.html>.
- Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia Literaria y textos*, I, II, III vol., Barcelona, ed. Planeta, 1975.
- Milad Doueïhi, *História perversa do coração humano*. Tradução portuguesa de Magda Bigotte de Figueiredo, introdução de Ana Margarida Fonseca e revisão de Filipe Rodrigues, 1<sup>a</sup> ed... Lisboa, Terramar (Pequena história: 15), 2002. Tradução de *Histoire perverse du coeur humain*, por sua vez traduzido do inglês, por Pierre-Antoine Fabre, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle), 1996.
- Nair de Nazaré Castro Soares, *Introdução à leitura da Castro de António Ferreira. Estudo. Texto integral e notas*, Coimbra, Almedina, 1996.
- Nair de Nazaré Castro Soares, *Teatro clássico no século XVI: a Castro de António Ferreira: fontes, originalidade*, Coimbra, Almedina, 1996b.
- Patrizia Botta, « Sul sabor a romance delle Trovas di Resende », in AA. VV., *E vós, Tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, M. J. Lancastre, S. Peloso e U. Serani (Eds.). Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 1999a, p. 63-75.
- Patrizia Botta (ed.), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*. Pref. di L. Stegagno Picchio, Ravenna, Longo Editore, 1999b.
- Renault [de Beaujeu], *Le Lai d'Ignaure ou Lai du Prisonnier*. Édité par Rita Lejeune, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, 1938.
- Rita Lejeune [Renaut de Beaujeu], *Le Lai d'Ignaure ou Lai du Prisonnier*. Édité par Rita Lejeune. Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique (Textes anciens, 3), Ed. 1938.

- Silvina Rodrigues Lopes, *A inocência do viver, ensaio a partir da obra de Herberto Helder*, Lisboa, Vendaval, 2003.
- Stendhal, *Le rouge et le noir*. Edition, chronologie et préface par Michel Crouzet, Paris, Garnier-Flammarion, 1964 [1830].
- Stendhal, *De l'amour*. Edition, chronologie et préface par Michel Crouzet, Paris, Garnier-Flammarion, 1965 [1822].
- Teresa Amado, « Dois discursos para um rei », *Scripta. Literatura*, vol. 7, n° 13, 2003 p. 178-188.
- Thomas [d'Angleterre], *Les fragments du Roman de Tristan, poème du XII<sup>e</sup> siècle*. Édités avec un commentaire par Bartina H. Wind. Genève-Paris, Librairie Droz / Librairie Minard, Genève-Paris, Librairie Droz., Ed. de 1960.

## **Bio-bibliographie**

---

Maria Ana Ramos s'est formée à l'Université Lisbonne où elle a enseigné l'Histoire de la Langue portugaise. Après une spécialisation en Philologie romane à *La Sapienza* de l'Université de Rome, elle travaille actuellement au *Romanisches Seminar* à l'Université de Zurich en Langue, Linguistique et Philologie portugaises. Les grands domaines de sa recherche sont l'histoire de la lyrique ibérique et les variations de sa production, sa transmission et sa réception, tout en accordant aussi une place de choix aux domaines philologiques du portugais médiéval.

Elle s'est dédiée à l'étude de la tradition des chansonniers, surtout à la constitution du plus ancien recueil de cette tradition littéraire, le *Cancioneiro d'Ajuda* (Lisbonne), analysé sous son profil ecdotique et selon les liens historico-culturels. Elle a publié, outre l'essai qui accompagne l'édition facsimilé du *Cancioneiro d'Ajuda* (1994), une étude sur les espaces blancs dans ce manuscrit de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle (1986) qui lui a permis une réflexion sur la spécificité de la prévision musicale pour les *fúndas* dans la lyrique galego-portugaise (1984 et 1995).

Au-delà de ce domaine essentiel, elle s'est intéressée aux aspects linguistiques du théâtre de Gil Vicente avec l'examen d'une langue artificielle au XVI<sup>e</sup> siècle, la « langue » des gitans (2003.) En dehors de la lyrique, elle s'occupe aussi des formes brèves du récit médiéval, en particulier à la suite de la découverte d'un nouveau manuscrit portugais, daté des débuts du XVI<sup>e</sup> siècle, de la *Lenda de Gaia* reposant sur l'appropriation anachronique du mythe de la femme de Salomon (2004).



## Nouveau banquet pour Inès... Un « Théorème » de Herberto Helder

---

**Ilda Mendes dos Santos**

Université de la Sorbonne Nouvelle / Paris III

*Herberto Helder, poète phare de la scène littéraire portugaise, a publié un recueil de récits en 1963 intitulé Os Passos em volta, des écrits nomades retouchés à diverses reprises. L'un d'eux « Théorème » s'inscrit, en filigrane, dans la légende bien connue d'Inès de Castro et de Pierre le Cruel. Il ne s'agit pas d'une énième version de cette histoire romanesque: « Théorème », comme le titre le suggère, plante une perspective nouvelle et effectue une trouée, à la verticale, dans le tissu traditionnel et traditionaliste de cette trame historico-littéraire pour en extraire le tissu original et archaïque.*

*Reléguée au statut de figurante, Inès fait place à l'un de ses assassins, Pero Coelho, au moment de son exécution sur ordre du roi. Au sein des hurlements de la foule, un dialogue intime et silencieux, fendant l'espace historique et géographique, s'établit entre les deux hommes. Innocents et coupables, assassins et assassinés, héros et victimes: les rôles tournoient, dans une ronde sauvage, et la passion est unique dans une nouvelle triade.*

*Ironique, profondément troublant, ce court récit transporte les interrogations majeures de l'écriture de Herberto Helder: la circulation incessante, le sang, la lumière comme révélation, la marge comme seule possibilité de paysage, la communauté solitaire. Parallèlement, en reprenant des lambeaux figés de cet amour, en suggérant de multiples parodies, le regard décape cette histoire de toutes les scories possibles pour faire jaillir un noyau, autrement tragique et mythique.*

*Banquet de mots, banquet d'images et banquet authentique... C'est un cannibalisme primordial - à l'origine du lien humain et de l'écriture - qui sourdement palpite et hurle sur la place du marquis Sá de Bandeira où Pero Coelho meurt comme s'il faisait l'amour. Tragiquement et sereinement, et dans une joie quasi jubilatoire.*

---

## Où il est question de crime

---

Herberto Helder publie, en 1963, un ensemble de proses intitulé *Os Passos em Volta*, Ronde de Pas ou Les Cent Pas. Cet ouvrage fondateur fait partie des rares livres qui comptent dans la littérature portugaise du XX<sup>e</sup> siècle. Proses peut-être, mais happées par le rythme et les sonorités de la poésie, et en dialogue avec d'autres recueils plus tardifs : *Retrato em Movimento* (1967), *Vôcação Animal* (1967), *Apresentação do Rosto* (1968), *Photomaton & Vox* (1979). Et sans doute est-il inutile de dresser des frontières génériques dans cette écriture qui n'est que glissements et pieds de nez diaboliques à toute tentative de gel.

Le livre rassemble une vingtaine de textes parfois remaniés au gré des rééditions, certains longs d'autres plus brefs, le plus souvent à la première personne, ce qui a entraîné une lecture hantée par le biographique, soucieuse de dénicher des clefs pour percer l'œuvre d'un poète « obscur »<sup>1</sup>. Dramaticules solitaires, va-et-vient entre joutes psychiques et dialogues en suspens, ces récits d'une intensité ironique retracent un parcours fait de traversées et d'immobilité sur des terres comme le Portugal, la France, la Belgique, la Hollande. Il y a des solitudes peuplées dans des chambres ou dans des bars, des arrivées dans

---

1. Allusion à un texte de *Os Passos em Volta*, intitulé « Poeta obscuro » et à sa première phrase : « *Acerca da frase - Meu Deus, faça com que eu seja sempre um poeta obscuro - julgo haver alguma coisa a explicar.* », Lisbonne, Assírio & Alvim, 2006, p. 167.

des gares, des regards sur des nuits qui croissent passionnément on ne sait où, ou encore des lumières tombant à pic. Ils sont tous troués par des architectures bizarres avec des escaliers qui ne mènent nulle part, des chemins qui vous ramènent toujours à un même point de départ. Il s'agit en somme de cristallisations pour nier la mort, de déroulements de paysages intérieurs et extérieurs nourris d'exil, d'exercices de style. Le titre le dit, *Passos em volta* : on tourne en rond ; on cherche la percée ; on creuse pour effleurer l'ombre d'une compréhension. L'image mythique du labyrinthe est là, nichée, labyrinthe en expansion continue où le poète est lui-même la masse animale qui dévore et qui tisse la toile...

Cette architecture a partie liée avec le sacré, une sacralité dont il faut exclure d'emblée toute lourdeur religieuse ou sociale pour ne laisser battre que la force immédiate de l'énergie, l'essence de la vie. La circularité ou le mouvement spiralaire suggérés par le titre disent le désir de fluidité devant la chosification des corps, de l'esprit et de la culture ; ils parlent du nomadisme et du risque de la liberté ; ils figurent peut-être l'enjeu de tous ces récits : l'analogie avec ses ramifications sombres et secrètes, ses réciprocités foudroyantes et nécessaires.

Or au cœur du labyrinthe, que peut-il bien exister sinon l'amour.

Dans ces *Passos em Volta*, il est un récit qui emboîte le pas d'une légende célèbre, celle des amours tragiques d'Inès de Castro et de Pedro le Cruel. Cette histoire qui tourne depuis le Moyen Âge dans l'imaginaire portugais est celle d'amants désunis qui se retrouveront réunis un jour à la fin des temps à en croire une autre architecture symbolique, celle de leurs gisants déposés dans le monastère d'Alcobaça. Cette plongée dans une culture historique et littéraire pourrait, de prime abord, déconcerter dans ce recueil qui cultive la solitude et

l'étranger, toutefois ce « Théorème »<sup>2</sup>, titre donné à cet avatar d'une légende notoire, s'inscrit dans la même quête de rythmique, de nom et de vie sensible dans les autres récits.

## **Une machine qui entremêle les paysages...**

---

### **Coelho, Pedro, Inès**

---

Les premiers mots de « Théorème » plantent d'emblée un décor unique : le roi Pedro le Cruel est à la fenêtre sur une place où se détache la statue du marquis de Sá da Bandeira. Une voix dit aimer ce roi fou, innocent et cruel. Cette voix dit que son corps est à terre, que ses mains sont ligotées, que sa tête est tournée vers le visage violent de son souverain. Cette voix qui occupera l'espace est celle de Coelho – Pero d'après les chroniques ou Pedro Coelho mais le prénom ne sera jamais porté dans le récit, et pour cause. Le nom fera l'objet d'une des deux seules incrustations dialoguées du texte, placée dans la bouche du roi qui demandera le cœur, et non le pénis, de cet homme comme l'exige le peuple en liesse. Coelho va mourir sur l'ordre de Pedro. C'est cet instant vertigineux de *l'agon* qui est rapporté. Le supplice est scandé en trois temps qui échappent à toute mesure humaine : monologue silencieux ou discours psychique de la victime avant le supplice ; dialogue fusionnel entre victime et bourreau au moment de la mise à mort ; voix de la victime sacrifiée qui contemple les alentours, remémore l'affaire, ironise sur les commentaires qu'on en a tirés, médite sans appel sur la morale de l'histoire.

Ce qui a donc pu éblouir de prime abord la critique, c'est ce choix du protagoniste. Au couple originel de Pedro, prince léger avant de devenir roi vengeur et cruel, et d'Inès, amante mise à

---

2. « Teorema », *op. cit.*, 117-121.

mort avant d'être reine après la mort, Herberto Helder a joint de façon révolutionnaire le comparse si nécessaire mais toujours marginalisé: Coelho, l'un des bourreaux d'Inès. D'après la légende et l'histoire inextricablement mêlées, ces bourreaux conseillers du vieux roi Afonso furent au nombre de trois. L'un put échapper à l'ire en prenant la fuite, les deux autres furent épouvantablement châtiés et eurent, rappelle encore l'histoire "officielle", leur cœur arraché et dévoré par Pedro devenu roi. C'est cette tradition qui est ici, apparemment, revivifiée car le curieux récit hébertien s'inscrit en filigrane dans la légende pour la prendre à contre-pied et ouvrir une autre perspective. La Parole est donnée au bourreau mais il ne s'agit nullement d'une réhabilitation. Trois personnages se partagent le fil de l'affaire: Inès, sobrement évoquée et pourtant cœur central; Pedro l'amant et Coelho le meurtrier. Les fils s'entremêlent car Coelho, figure du tiers, glisse dans la plastique des autres protagonistes: femme aimée, femme désirée, femme tuée; mais encore roi amoureux et assassin, mais encore assassin plus que généreux. Les acteurs pénètrent le processus d'un drame séculaire pour devenir atemporels, universels et curieusement androgynes.

Aussi la Scène peut-elle se lire dans cette trouée qui reprend des bribes du mythe pour les retourner et planter une vision nouvelle, parfaitement décapante. C'est la source même, d'apparence énigmatique, du titre choisi « Théorème »: *theoria*, la vision, la contemplation, la représentation et la méditation. Le sens avant la pensée, et la pensée mêlée aux sens.

Regard, contemplation, méditation: cette triade forme le cœur du texte. Si le récit construit un paysage (la mise à mort) dans une perspective d'apparence stable – Pedro et Coelho dans un face-à-face symbolique –, il multiplie les lignes de fuite. Hauteurs de fenêtres, église jésuitique, corps du roi à la fenêtre, corps d'une victime bourreau à terre, pieds hâtifs de soldats, curieux badaud silencieux sur un seuil et spectateurs hurlants, poignard

plongé, cœur arraché, cœur transporté, cœur brandi puis englouti... Mais aussi statues dressées, colombes voletant dans les airs ou juchées ici et là, passages de nuages, enseignes, klaxons en folie. La scène tournoie vers le haut vers le bas pour fendre une épaisseur qui est surtout l'épaisseur historique et la morale classique. En ce sens, la perspective dessinée est, à la façon des toiles anciennes, politique : comme a pu le penser Hubert Damish, la perspective montre et pense. Elle devient la forme symbolique d'un univers déthéologisé (Panofsky) où l'infini n'est plus arrimé à une parole divine mais en acte sur la terre. Coelho regarde et donne la morale – le poème – de cette étrange affaire en rejetant le regard classique sur le mobile du crime. Et si au moment de la transmutation de la chair en viande (le cœur de Coelho dévoré par le roi Pedro) tout alentour n'est que cris et clameurs, il n'y a dans ces pages qu'aliment et silence.

La perspective est donc outrageusement spectaculaire et renverse le spectacle attendu. Cette scène de mise à mort plonge vers le vrai cœur de l'histoire, vers ce cœur réel qui sera arraché à un corps, et arraché au corps de la légende. L'angle est, en ce sens, herbertien : un angle poétique dont le poignard est réaliste et implicite. La vision de Pedro Coelho, le criminel poète, troue en somme le tissu historico-littéraire de la légende pour donner à voir une trame autre, biologique, archaïque.

Revenons sur nos pas. Nous sommes assurément à Santarém, mais la fenêtre est manuéline, l'église est baroque et la statue municipale, qui noie le paysage, glorifie un héros du libéralisme et de la colonisation – le fameux Sá da Bandeira. Sur cette place royale, il y a Pedro-roi et Coelho, les soldats, la foule venue assister au supplice et une autre présence aussi singulière que discrète : un certain barbier-médecin nommé Vidigal. Des pigeons volent, une sirène résonne dans les airs, et nous sommes au printemps. Des strates de temps et d'espaces se superposent,

se confondent pour refuser l'écriture linéaire de l'histoire et tisser un chaos aussi étrange que délicat.

Ce paysage architectural humain et naturel, quasi cubiste est, selon le mot d'Herberto Helder, un point de vue<sup>3</sup>. Les lignes et les corps fendent les espaces et les bâtisses, deviennent simples traces, ruines de la vanité des temps et des hommes. L'axe vertical est privilégié vers la hauteur et vers la profondeur : une remontée et en même temps une plongée dans le glacis géographique, historique et littéraire. Ce paysage point de vue assume ainsi des angles poétiques qui incluent toutes les dimensions des créations sociales.

Bien des bribes traditionnelles de la légende sont incrustées dans le texte : le supplice de l'assassin Coelho ; le fameux jeu de mots du Pedro le Cruel sur la symbolique du terme Coelho, autrement dit « lapin ». D'autres traces sont encore ironisées : quelques références à Inès de Castro, favorite reléguée au statut de fantôme désincarné ; une brève et acide allusion à Constance, l'épouse légitime, éjectée de la triade ; l'évocation du cadavre d'Inès promené à travers le royaume après le couronnement du prince Pedro. Mais il y a plus. Coelho refuse l'apparat politique en déniaut la justification apportée traditionnellement au meurtre d'Inès : elle était galicienne, elle aurait pu nuire à l'indépendance du royaume. Il balaie ainsi du revers de la main la sempiternelle idéologie de l'indépendance portugaise face à l'envahissant voisin ibère qui traverse l'histoire politique de la "nation" à des moments fondateurs. Coelho dit simplement avoir tué Inès par amour, pour sauver l'amour du roi. Il a tué une enveloppe pour conserver la flamme, le désir, la vie. C'est le cœur même de l'affaire.

---

3. Exergue d'un texte de *Photomaton & Vox*, « *a paisagem é um ponto de vista* », p. 60.

... Et je vois mon cœur entre les mains d'un bourreau. Un valet du roi attend avec un plateau d'argent ciselé près de moi, et il y dépose mon cœur fumant. La foule hurle et applaudit; seul le visage de dom Pedro reste triste, bien qu'il s'éclaire d'une lueur intime et brusque de triomphe. Je comprends combien tout est lié, combien il est nécessaire que les choses se complètent. Je n'ai pas peur. Je sais que je vais droit en enfer puisque je suis un assassin et que mon pays est catholique. J'ai tué par amour de l'amour, c'est le signe d'une âme démoniaque. Le roi et son amante sont aussi des créatures des enfers. Seule, dona Constança, l'épouse du roi, appartient au ciel. Forcément, avec sa totale insignifiance, sa stupidité, son pardon de toutes les offenses. Je hais la reine.

Le valet gravit l'escalier avec le plateau où mon cœur a l'air d'un mollusque ensanglanté. Dom Pedro se retourne, le plateau apparaît à la fenêtre. Le roi sourit. Il soulève le cœur dans sa main droite pour le montrer à son peuple. Le sang ruisselle entre ses doigts et le long de son poignet. On entend des applaudissements. Nous sommes un peuple barbare et pur, et c'est une lourde responsabilité que de se retrouver à la tête d'un peuple pareil. Heureusement, le roi est à la hauteur de sa tâche; il comprend notre âme obscure, religieuse, si proche de la terre. Nous sommes aussi un peuple plein de foi. Nous croyons à la guerre, à la justice, à la cruauté, à l'amour, à l'éternité. Nous sommes tous fous.

---

### **Laves de sang... Anthropophagie fondatrice et jouissance du métabolisme**

---

Et le paysage légendaire est fait de plongées et de contre-plongées dans une mémoire: la mémoire d'un peuple, une mémoire textuelle, la mémoire culturelle. Ces brèches défont les illusions dramatiques et culturelles qui construisent une communauté. Communauté portugaise et catholique, ici totalement

déniées. Ce chaos imbrique des temps auxquels la légende de Pedro et Inès est associée ou auxquels elle peut être de plein droit rattachée : le temps « historique » de la fondation nationale contre le voisin castillan ; l'âge des Découvertes avec cette fenêtre manuélino venue du temps de l'exaltation de la légende et de sa canonisation par l'écriture ; l'ironique trait d'union entre ces découvertes de la Renaissance, l'esprit dix-neuvième du nationalisme et colonialisme, via la statue du Marquis Sá de Bandeira, assiégée par les chiures des pigeons. Refus également du fatras religieux avec l'écrasante église jésuitique dont la symbolique est piétinée par un Coelho qui honnit excuses et pardons. Tous ces "lieux" renvoient à des lieux de mémoire, fixant et exaltant une identité nationale. Et les glissades de temps assignables et identitaires pourraient même suggérer un déni caustique de l'idée si lusitane de *saudade*. Ce sentiment, revendiqué comme pensée, s'épanouit au XVI<sup>e</sup> siècle avant d'être présenté comme un intraduisible lusitan, signe d'une âme en proie aux tourments de l'amour et de l'absence<sup>4</sup>. C'est aussi un "concept" où l'on pourrait voir simplement un esprit et un cœur tirillés

---

4. Le dossier « *saudade* » est énorme. Une définition de son essence, présentée comme purement lusitane et intraduisible, apparaît sous la plume de Duarte Nunes de Leão, *Origem da Lingoa Portuguesa* (1606) : « Saudade: étant propre aux Portugais, qui sont par nature délicats et particularistes, ce phénomène ne peut s'expliquer dans une autre langue ni en si peu de mots. Car ce que les Latins appellent desiderium n'est pas à proprement parler la saudade, si l'on suit la définition de Cicéron au quatrième livre des Tusculanes: Desiderium est libido videndi ejus qui non adsit, c'est-à-dire « le desiderium est le désir de voir quelqu'un qui n'est pas là » ; la saudade, quant à elle, est un mot qui ne s'emploie pas seulement en **référence** à des personnes, mais aussi à des choses inanimées, car nous avons la saudade de voir la terre où nous sommes nés, ou dans laquelle nous avons vécu, ou dans laquelle nous avons vécu avec quelque plaisir et prospérité. Aussi la définition que voici semble-t-elle mieux convenir: « Souvenir d'une chose avec le désir de cette même chose », traduit par Yves Hersant, *Mélanges, de l'Antiquité au XXI<sup>e</sup> siècle*, Robert Laffont, Bouquins, 2005. La première analyse psychologique remonte néanmoins au roi Dom Duarte (*Leal Conselheiro*, v.1419). Dom Francisco Manuel de Melo lui a également consacré un long passage célèbre dans *Epanaphora Amorosa. Descobrimto da Ilha da Madeira*, 1660.

entre le passé et le futur, refusant le présent. Or le texte de Helder construit un présent en mouvement perpétuel qui porte en lui la mémoire et l'imaginaire : la tradition mémorielle est rejetée au profit d'une mémoire qui se veut immortelle.

C'est pourquoi « Théorème » est révolutionnaire et criminel. Il piétine le magasin pittoresque de la lusitanité et parodie joyeusement ses attifets. Quelque chose de païen se joue sur cette place, quelque chose de profondément poétique. Crime, amour, vie et mort sont liés. Le pardon violemment récusé ne peut exister car le pardon entraîne l'oubli. Le pardon rend la mémoire mortelle. Telle est la morale de l'histoire :

Et je reste seul à affronter la nuit qui vient. Cette nuit est faite pour nous, pour le roi et pour moi. Nous méditerons. Nous sommes tous deux sages du poids de nos crimes et de notre amour de l'éternité. Le roi veillera dans ses appartements en sachant qu'il aimera ma victime pour toujours. Peut-être que son inspiration ne s'éteindra pas là. Son corps s'amenuisera sous la violence de ce feu intérieur, et la passion s'étendra le long de sa vie, toujours plus profonde et plus pure. Et je grandirai également dans ma mort, je grandirai lentement au sein du roi qui a dévoré mon cœur. Dona Inès s'est emparée de nos âmes. Elle se libère de son cocon de chair, se transforme en lumière, flamme, source vive. Pénètre dans les voix, dans les endroits. Rien n'est plus incorruptible que sa mort. Dans le creuset de l'enfer, nous resterons tous trois limpides à jamais. Le peuple n'aura plus qu'à nous recevoir en pâture, de génération en génération. Que personne n'ait pitié. Et Dieu, ici, n'a rien à faire.

Le maître mot est celui de démoniaque. Ou plutôt de démonique. Les démons n'ont pas de lieu assignable. Les démons vagabondent. Nomades, dans une sarabande incessante, ils se postent à la croisée des chemins, au carrefour de ces routes où

les limites s'abolissent, où les percées sont multiples. Les démons – Pedro le Cruel et Pedro Coelho, et peut-être Inès – piègent le lieu du commun, le *Topos*.

« Théorème » entre dès lors en résonance profonde avec l'ensemble des textes des *Passos em Volta*. La place d'une ville portugaise devient la traversée d'un labyrinthe renvoyant à d'autres proses tel le curieux « Celui qui donne la vie » où l'on parle justement de taureaux et d'hommes, de meurtres et de vengeances inattendues<sup>5</sup>. La place royale où fusent des cris de la foule rappelle, certes, l'arène tauromachique chère aux cœurs ibères mais surtout ces arènes à la toile compacte où s'ébattent des monstres mi-humains mi-divins. Des animaux. Vocation profonde de l'homme sans doute, ou du poète, à en juger par un autre titre de Herberto Helder<sup>6</sup>. Si cette illusion cosmogonique renvoie au tragique, cette tragédie-là est dépourvue des teintes humanistes et pathétiques. Et si le tragique exige un bouc-émissaire pour la création d'une communauté, celui-là n'est pas toujours celui que l'on croit. En définitive, c'est un autre « innocent qui manipule le feu des enfers »<sup>7</sup>. Le *tragos* est le crime qui unit.

Il n'en reste pas moins que le cœur arraché de Coelho, animal, fait jaillir bien d'autres traces culturelles et littéraires. La dévoration réelle et symbolique du corps est l'une des constantes anthropologiques des récits fondateurs, lourde de ramifications. Au plus profond, il y a un Dionysos démembré et dévoré par les Titans, aussitôt régénéré à partir d'un cœur intact. Plus proche d'un catholicisme honni par le poète, il y a le récit biblique et ce cœur christique devenu emblème d'une religiosité populaire.

Mais, pourquoi ne pas voir au cœur de ce cœur extirpé un motif médiéval qui connut une belle fortune au XVI<sup>e</sup> et au

---

5. « *Aquele que dá a vida* », *op. cit.* 93-106.

6. Référence au recueil *Vocação Animal*, 1967.

7. Citation extraite du second récit du recueil intitulé « *Holanda* », *op. cit.*, 15-19.

XVII<sup>e</sup> siècles dans les historiettes tragiques, et qui poursuit lentement son chemin dans la littérature mondiale. Il s'agit du motif anthropologique et littéraire du « cœur mangé »<sup>8</sup>. Il se rattache à l'histoire d'un mari jaloux qui se venge de sa femme adultère en lui faisant manger, à son insu, le cœur de son amant. Dans la littérature médiévale, l'expérience est accolée à la fin tragique du troubadour Guillem de Cabestany et du trouvère passé à la postérité sous le nom de Châtelain de Coucy. Elle a ensuite essaimé dans bien des genres et subit des variantes. Or, cette expérience est intrinsèquement accolée à des figures de Poètes, l'un d'oïl l'autre d'oc, et elle est considérée comme l'exemple suprême du *fin'amor*, riche en significations symboliques. Les corps se réunissent par la fusion, la dévoration, la réincarnation.

Et ce cœur dévoré, après tout, c'est bien le cœur même de l'Amour, cette racine qui devient flamme et qui est à la racine des mots pour dire la vitalité des expériences physiques et spirituelles : accord, cordialité, courage...

Ce n'est plus le sang versé d'Inès, mais le cœur ensanglanté d'un tueur, arraché, montré et dévoré. Un tueur qui dit avoir tué pour sauver l'amour du roi et ainsi le perpétuer. Le sang est ce fluide qui unit Inès, Pedro et Coelho. Ironiquement, ce cœur arraché et jeté en pâture symbolique au peuple est dépouillé des oripeaux classiques et portugais qui recouvrent la légende amoureuse de Pedro et Inès pour aller droit au cœur d'un mythe, celui de l'Amour.

La masse des mots de « Théorème » et des *Passos em volta* se trouve ainsi irriguée. La dévoration est la facture et l'écriture. Un même travail du métabolisme. On peut encore rattacher ce texte herbétien au jeu des textes possibles de la littérature : on se glisse dans une des multiples trouées et marges d'une histoire,

---

8. Cf. l'étude de Mariella di Maio, *Le Cœur mangé. Histoire d'un thème du Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005.

on retisse une toile ; chaque texte porte en lui l'élan de sa création et de sa destruction ; il porte en lui les traces d'un futur, ses propres fantômes.

Herberto Helder a pris un lambeau de mémoire et y a apposé son stylet. À l'image sans doute du calme *barbeiro* Vidigal, un être curieusement tiré de l'anonymat de la foule : Vidigal sur le pas de sa porte assistant au supplice, Vidigal qui manie le rasoir pour tailler et qui n'est pas sans évoquer le physicien ou le charlatan, Vidigal qui lui aussi, de par sa fonction, a partie liée avec la chair et le sang.

C'est ça. Quelque chose coule inexorablement, éternellement, car rien n'est en fin de compte situable. Ces morts dans le texte – Inês, Pedro le Cruel avec ses ombres de tristesse et sa veille éternelle, Coelho jouisseur supplicié – se transmuent, respirent, exaltent le vivant et ne veulent surtout pas le consoler.

« Théorème » devient un nouveau banquet littéraire et culturel, un plateau fait de chair et de silence. Et c'est un cannibalisme primordial, à l'origine du lien humain et de l'écriture, qui sourdement palpite et hurle sur la place du marquis Sá de Bandeira où Coelho meurt comme s'il faisait l'amour, ou plutôt en faisant l'amour. Un amour qui se fait dans l'immanence, sans chercher d'issue, en acte. Passion de vie pourrait dire l'autre grand exclu de la communauté des hommes que fut Spinoza. Coelho meurt ainsi, tragiquement et sereinement, dans une joie quasi jubilatoire.

Et c'est ça le poème, le poème selon Helder. Quelque chose de couché, d'étendu à terre, dans la confusion de la chair, qui monte vertigineusement de la ténèbre lumineuse. Un poème qui monte incertain, sans mot aucun, avec pour nom jouissance et cruauté, de sang mouillé.

*Um poema cresce inseguradamente  
na confusão da carne.  
Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto  
talvez com sangue*

## **Bio-bibliographie**

---

Ilda Mendes dos Santos est maître de conférences auprès de l'U.F.R. d'études ibériques et latino-américaines de la Sorbonne Nouvelle/Paris 3, département de Portugais. Elle s'intéresse à la littérature des voyages et à l'histoire culturelle de l'époque maniériste et baroque. Elle travaille également sur les frontières et sur les aspects théoriques du déplacement (traduction, genres, etc.).

# Eu, os meus e a Outra: notas sobre « Dom Pedro I e Inês de Castro », de Mário Cláudio

---

**Gilda Santos**

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Real Gabinete Português de Leitura

*Existimos sobre o anterior.[...]  
O progresso dos textos  
é epigráfico. Lápide e versão,  
indistintamente.*

Fiama Hasse Pais Brandão<sup>1</sup>

*Cet essai prend comme point de départ les considérations d'Italo Calvino sur le "livre classique" pour proposer l'histoire de Pedro et Inês de Castro comme un "thème classique" de la culture portugaise. En effet ce thème est souvent repris, revu, réinterprété comme le prouve la très vaste bibliographie et l'abondante iconographie existantes tant au Portugal qu'à l'étranger. Dans son livre primé Triunfo do Amor Português (2004), Mário Cláudio consacre la nouvelle « Dom Pedro I e Inês de Castro » à la réécriture de l'histoire de ce couple fameux, mais cette fois en prenant pour narrateur personnage la voix jusqu'ici oubliée du prince D. Fernando, dauphin du roi D. Pedro, et héritier du trône portugais. Dans ce récit qui échappe à la rigueur chronologique des événements pour mettre en relief l'enchaînement des remémorations personnelles, les*

---

1. Fiama Hasse Pais Brandão, « O texto de Joao Zorro », in Fiama Hasse Pais Brandão, O texto de Joao Zorro, Porto, Inova, 1974, p. 261.

*frontières entre légende et preuves historiques sont particulièrement ténues. On peut percevoir la forte charge de violence et de transgression à travers tout ce qui nous est raconté par cette voix-témoin. La transgression de valeurs coutumières, pas seulement médiévales et portugaises, où les aspects sexuels émergent vigoureusement, révèle une sorte d'hérédité, puisque le prince-narrateur n'est pas moins "cruel" que son père. La transgression y est encore présente par le biais du dialogue que ce récit établit avec beaucoup d'autres qui l'ont précédé – tel est le cas de la "canonique" chronique de Fernão Lopes. De cette façon l'auteur instaure son propre espace de réinvention du langage narratif dans la fiction à caractère historique. La transgression littéraire est aussi annoncée dès le titre que Mário Cláudio choisit pour son livre quand il ajoute l'adjectif "Português" au classique "Triunfo do Amor" de Pétrarque.*

**N**estes tempos em que os estudos literários muito enfatizam a ligação umbilical entre o ler e o escrever, o reler e o reescrever, o mote trazido à baila por Italo Calvino em *Por que ler os clássicos*<sup>2</sup> remete-nos facilmente a uma glosa, direcionada a incontável número de autores: “Por que escrever/reescrever os clássicos?”

Com Calvino, entendemos que « clássicos são os livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inescquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual »; que « toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira » e que « toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura », e ainda que « um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer », ou « os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços

---

2. Italo Calvino, *Por que ler os Clássicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000 (trad. Nilson Moulin).

que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram »<sup>3</sup>. Ora, se nessas assertivas substituirmos os cognatos de “(re)ler” pelos de “(re)escrever”, estaremos no rastro de alguns motivos que levam grande número de escritores à resolução de retomar a letra consagrada e dar-lhe feição nova e pessoal, imprimindo-lhe marcas do tempo e do quadrante em que se encontram.

Também não será exorbitância estender o conceito calviniano de “clássico”, que se coaduna com o de “canônico”, do bem conhecido objeto “livro” até algo de precisão mais fluida como “temas, tópicos, motivos” (ou que outros nomes queiramos dar às matrizes culturais perpetuadas pelo universo literário). Reconhecendo a supremacia do livro na captação e difusão dos mesmos, reconhece-se igualmente um vínculo indelével entre a obra escrita e as sementes originais a que esta recorre.

Assim, a história de Pedro e Inês, um consensual “clássico” da cultura portuguesa, que vem sendo contada e recontada, lida e relida, escrita e reescrita há mais de seiscentos anos, carrega consigo uma imponderável biblioteca: infinita rede de textos, das mais diversas naturezas, em constante diálogo uns com os outros no afã de tentar apreender o inapreensível que emana do infausto par amoroso.

Nas últimas décadas não têm sido poucos os escritores a empreender revisitas criativas, em prosa ou verso, à sedução que envolve o casal jacente nos solenes túmulos de Alcobaça. Dentre os ficcionistas, interessa-nos aqui destacar Mário Cláudio, que, no seu premiado livro *Triunfo do Amor Português*<sup>4</sup>, de 2004, reescreve a velha história sob perspectiva inusitada. O conto integra um conjunto de doze narrativas, que, nas palavras do próprio autor, desvela « uma dimensão da urgência e da permanência do amor »<sup>5</sup>.

---

3. Italo Calvino, *op. cit.*, p. 10-11.

4. Mário Cláudio, *Triunfo do Amor Português*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2004 (desta edição são as páginas indicadas entre parênteses ao fim das citações).

5. *Diário de Notícias*, Lisboa, 13 de dezembro de 2004, p. 38 (entrevista concedida a Maria Augusta Silva).

Assim, percorrendo uma cronologia que se estende de um mítico *in illo tempore* até fins do século XIX, convoca à página impressa histórias de outros malfadados amores cujos protagonistas logo surgem nos títulos: « A Bela Menina » (que contracenava com um monstro, em clima atemporal de “conto de fadas”), Leonor Teles e João Fernandes de Andeiro, Roberto Machin e Ana de Arfet, Luís de Camões e a Infanta D. Maria, Mariana Alcoforado e o Conde de Chamilly, D. João V e Madre Paula, Tomás António Gonzaga e Marília de Dirceu, a Severa e o Conde de Marialva, Camilo Castelo Branco e Ana Plácido, D. Pedro V e Dona Estefânia, António Nobre e Alberto de Oliveira.

Como bem observa Maria Theresa Abelha Alves, Mário Cláudio, no próprio título do livro, já denuncia sua releitura/reescrita de matriz clássica, prestando « um tributo ao poeta que ajudou a fixar o código da paixão para o mundo ocidental »<sup>6</sup>: Petrarca, à volta de 1356, começou a escrever *I Trionfi*, um conjunto de seis cantos alegóricos, escritos em tercetos dantescos, no gênero medieval das “visões”, no qual traça uma espécie de itinerário do destino humano submetido à experiência amorosa, onde sua amada Laura é alçada a estrela-guia, tal como no *Canzoniere*. O poema foi continuamente burilado, velhice adentro, mas sem que tenha atingido a forma almejada como definitiva até a morte de seu autor, em 1374. Dos seis quadros – *Triumphus Cupidinis* (triunfo do amor), *Triumphus Pudicitie* (triunfo da castidade), *Triumphus Mortis* (triunfo da morte), *Triumphus Fame* (triunfo da fama), *Triumphus Temporis* (triunfo do tempo), *Triumphus Eternitatis* (triunfo da eternidade) – destaquemos o primeiro, não só pelo título coincidente e reverente que nos atrai, mas por nele encontrarmos perfeito emblema de um padrão amoroso desde

---

6. Maria Theresa Abelha Alves, “A memória amorosa portuguesa entre sombras e transgressões”, comunicação apresentada no XXIº Encontro da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP), São Paulo, agosto de 2007 (inédito gentilmente cedido pela autora)

sempre privilegiado pelo literário: o eu-lírico vê a passagem do deus Amor sobre um carro triunfal, seguido por multidão de personagens conhecidas – à maneira da *Divina Comédia* –, dentre as quais está Laura. Mas, nessa esplendorosa apoteose a Cupido, o séqüito que o glorifica é constituído por aqueles que cruelmente subjugou, suas próprias vítimas. “Gozo e dor” poderia ser a divisa ideal a encimar a alegoria.

Contudo, é declaradamente *Português* este novo *Triunfo do Amor*. E portuguêsíssimos são os heróis que o interpretam, elevados à condição mítica. Heróis porque se foram « da lei da morte libertando » ao longo dos séculos e permanecem memoráveis, ininterruptamente fecundando textos. A uni-los, apesar das muitas distâncias, o amor vivido não só em desmesura (portanto transpondo limites do humano), mas ainda sob a égide da “transgressão”, como nos alerta o próprio ficcionista:

Há sempre um crime contra a lei ou a religião, contra os costumes [...]. São matérias pelas quais me interesso, em especial o amor e a relação com o poder, a capacidade que o amor tem de engendrar novas situações, muitas das quais são de marginalização relativamente a esse poder. Mas chega o momento em que o próprio poder assimila a transgressão<sup>7</sup>.

De fato, no que concerne à infração de regras consuetudinárias, a bestialidade, o sado-masoquismo, a podolatria, o incesto, a sodomia, a pederastia, o lesbianismo, a coprofilia e a necrofilia são alguns dos “desvios” perceptíveis nos vários contos, como bem destacou Abelha Alves<sup>8</sup>.

---

7. *Diário de Notícias*, op. cit.

8. Maria Theresa Abelha Alves, op. cit.

Adverte-nos Jean-Charles Margotton, organizador de uma significativa coletânea de estudos em torno da “transgressão”, que, em termos específicos, pouca bibliografia existe sobre tão escorregadio conceito<sup>10</sup>. Contudo, não faltam ensaístas que o tenham abordado em sua amplitude, haja vista as muitas relações interdisciplinares que os indissociáveis opostos “interdição” e “transgressão” envolvem, apontando infinitos cruzamentos dialógicos com a psicanálise, a religião, o direito, a política, a educação, a filosofia, a antropologia, a sociologia, as artes... Não pretendendo agora enveredar por essa exegese, bastam-nos as consabidas observações feitas por Sigmund Freud, Georges Bataille e Michel Foucault, já de domínio público em nossa área, para que percebamos os elementos de transgressão presentes no *corpus* que escolhemos. Sublinhemos apenas a constatação de que cabe ao nosso tempo, particularmente às últimas décadas, lançar abundantes luzes sobre tudo que seja transgressor, tornando o “tema” mais próximo, cotidiano e discutível do que jamais. Decerto, a atual hegemonia dos *media* desempenha forte papel nesse processo de sensibilizar (ou dessensibilizar) populações. Como corolário produtivo para a literatura, o que dantes só chegava à página impressa em termos velados, agora pode ser lido às escâncaras.

Logo à partida, naquilo que se sabe como veraz no “caso triste e digno de memória”, já não faltam transgressões aos códigos medievais: adultério, concubinato entre primos, violação do vínculo do compadrio, bastardia, interesses pessoais suplantando interesses do Estado e da família; assassinato (causando orfandade infantil), desrespeito à autoridade paterna, descumprimento da palavra empenhada, vingança brutal e sem piedade cristã. E, provavelmente, tais elementos contribuem para os acréscimos lendários que logo virão colar-se ao acontecido,

---

9. Jean-Charles Margotton, org., *Transgressions*, Lyon, Université Lumière/ Centre de recherche “Langues et Cultures Européennes, 3<sup>e</sup> trimestre 2005.

10. Jean-Charles Margotton, « Sur le concept de transgression », *Id.*, p. 3-15.

fazendo circular variantes enriquecidas com mais transgressões, como a do macabro beija-mão ao cadáver exumado, que reflete abuso de poder com laivos necrófilos.

É com múltiplas vozes líricas, épicas e dramáticas que essa história se vem contando século após século, modelando, ora com requinte, ora com singeleza, as figuras nela envolvidas. Fernando Lopes, Garcia de Resende, Anrique da Mota, António Ferreira, Luís de Camões, D. Francisco Manuel de Melo, Bocage, Eugénio de Castro, António Patrício, Herberto Helder, Fíama Hasse Pais Brandão, Ruy Belo, Nuno Júdice, Manuel Alegre, João Aguiar e António Cândido Franco são alguns dos autores de textos “clássicos” mais conhecidos, para não ultrapassarmos as fronteiras portuguesas<sup>11</sup>. E a nada desse manancial está alheio Mário Cláudio quando nos lega sua pessoal versão de fatos e ficções que inexoravelmente se enredam, na qual, por seu turno, incluiu novos indícios de transgressão.

Ao fim do primeiro parágrafo do conto « Dom Pedro I e Inês de Castro »<sup>12</sup>, sabemos quem é o narrador eleito para nos conduzir pelo labirinto de algumas certezas e tantos enigmas que envolvem o par famoso: « eu, Dom Fernando, Infante herdeiro do muito alto e poderoso Senhor Dom Pedro, pela graça de Deus Rei de Portugal e do Algarve » (p. 42). Assim, mais um ponto de vista original a nos contar o que já adivinhamos. Depois de termos lido a palavra concedida à própria Inês (Garcia de Resende, Anrique da Mota, Camões), a Pedro (Anrique da Mota, Manuel Alegre<sup>13</sup>), a Constança (Eugénio de Castro), ao

---

11. Para ampliação dessa lista, sugiro consultar o catálogo *Inês de Castro, 1355-2005*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2005; Lucila Nogueira, org., *Saudade de Inês de Castro*, Recife, Bagaço, 2005 e Patrizia Botta, org., *Inês de Castro – Studi. Estudos. Estúdios*, Ravenna, Longo Ed., 1999.

12. Mário Cláudio, *op. cit.*, p 41-57.

13. Com a autodiegese de Pedro também se abre o romance de Luís Rosa, *O Amor infinito de Pedro e Inês*, Lisboa, Presença, 2005, portanto editado após a publicação do livro de Mário Cláudio em tela.

assassino Pêro Coelho (Herberto Helder), eis que Mário Cláudio prefere sair da esfera do protagonismo autodiegético para dar vez e voz testemunhal à personagem esquecida, quase apagada nos muitos fios da trama.

E tudo começa com o despertar do jovem príncipe, « tímido rapazito », no dia de inverno em que o corpo da amante de seu pai é exumado, na igreja de Santa Clara de Coimbra, diante de vasta multidão entremeada de nobres, soldados, clérigos. Há dúvidas quanto à data exata em que tal se passa, oscilando os pesquisadores entre fins de 1360 e começos de 1361, quando o infante contava quinze anos de idade, visto ter nascido a 31 de outubro de 1345.

Porém a narrativa não segue o desenrolar cronológico dos fatos e há avanços e retrocessos nessas entrecortadas memórias de Dom Fernando. Ao ouvir os « golpes de cinzel e de martelo [que visam a] soltar a tampa da sepultura » (p. 43), suas lembranças recuam a um passado anterior a seu natalício, que só conheceu por relato alheio, contado “por miúdo”: primeiramente, a grande afeição entre sua mãe, Dona Constança Manuel, e a aia desta, Inês Pires de Castro, manifestada num companheirismo ininterrupto de jogos (que tem o Mondego, com seus canaviais, libélulas e seixos, como cenário) a ponto de suscitar comentários dúbios dos fidalgos como « Achegadas uma à outra assim, mais do que se fossem irmãs » ou « Não haverá memória de fêmeas iguais neste Reino de Portugal » (p. 43). Mas eis que entre Dom Pedro e Inês sucede a imensa paixão que os afasta dos humanos e os isola num castelo de sonhos, onde até mesmo um Espírito Santo os vem abençoar:

Ao falarem do amor que sofriam, dando-se as mãos no medo de que lho roubassem, uma pomba branca como um lenço desfraldado punha-se-lhes a esvoaçar por cima das cabeças, e a luz que espriava, nascida de suas alma, não possuía limite, nem possuía fim (p. 45).

Paralelamente, tal « afeição ilegítima » veio lançar « uma chaga sangrenta » no íntimo da Princesa, fazendo com que padecesse enormes tormentos e chorasse incessantemente, manchando de lágrimas o livro da *Paixão de Cristo* que lia como lenitivo. Mas, sufocando a dor, ela mesma promove a retomada do convívio entre as duas amigas de infância – ambas pertencças de Pedro. Em longas deambulações e colóquios sem discurso, afaga a morena Constança aquela loura Inês a quem chamava de « Rapazinha da manhã, malmequer da Primavera, trigo roxo » (p. 46) – curiosa forma de epíteto que incorpora à figura da galega tanto um traço de dubiedade, como elementos do tópico do *locus amoenus* que, desde Anrique da Mota<sup>14</sup>, sempre a circundou no texto literário.

Em síntese: Constança e Inês se amam; Constança ama Pedro, mas Pedro ama Inês; Constança ama Pedro em Inês. A ligação homoerótica – mais do que sugerida, explicitada – é bálsamo para atenuar calvários da paixão provocada pelo “fero amor” e é também uma via propícia ao desdobramento triangular do camoniano « transforma-se o amador na cousa amada », que, não por acaso, traduz o « *l'amante ne l'amato si transforme* » dos *Trionfi* de Petrarca.

Ironicamente, o adúltero Pedro era implacável com o adúlterio que surpreendia ao seu redor: [relatavam] « da forma como castigara o Príncipe, agarrando-o pela cabeleira ruça, e compelin-do-o a beber o mijo dos cavalos, um moço que fora apanhado por um frade num palheiro, enroscado numa dona casada » (p. 43).

Aprisionada pelas circunstâncias conflitantes que a circun-davam, não admira que, em momentos de solidão, durante a « dificultosa gravidez », Constança tenha no jogo de xadrez a

---

14. Anrique da Mota, « Carta que Anrique da Mota mandou a el rei dom João o terceiro deste nome da cedade de Coimbra onde estava fazendo ua deligência que lhe sua alteza mandara sobre esta morte de dona Inês », in *Obras de Anrique da Mota*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999, p. 120-123.

perfeita companhia, « esperando de seus lances a revelação do destino que lhe caberia », do qual ora ela saía vencedora, ora era vencedor, premonitoriamente, « aquele esqueleto que a angústia conseguia lobrigar » (p. 47).

Emergindo dessas lembranças, volta o narrador ao momento em que a turba se atropelava em Santa Clara, pois « queriam tocar todos com a mão estendida aquele caixão de tábuas meio soltas, contendo o que restava do corpo da que vinham homenagear, não porque a tivessem por santa, isso não, mas por tão desgraçada e tão mesquinha como eles » (p. 47). Posto o esquife no carro puxado por seis juntas de bois, um teatral gesto de posse, *post-mortem*, por parte do soberano: « em cima dele [o esquife], de pernas apartadas, plantou-se meu pai como se guardasse a que fora sua, e creio que sua apenas, até o assassinato mofino » (p. 47). De seguida, iniciou-se a procissão rumo a Alcobaça, « com muito ranger de eixos, muito relincho de cavalos e de mulas, muito berro e muita prece da arraia-miúda » (p. 47).

Esta partida do cortejo fúnebre em tudo destoa das palavras célebres e solenes de Fernão Lopes: « ca ela vinha numas andas muito bem corrigidas para tal tempo, as quais traziam grandes cavaleiros, acompanhadas de grandes fidalgos e muita outra gente e donas e donzelas e muita clerezia »<sup>15</sup>. Permanecem no conto os advérbios de intensidade, convocados pelo cronista a descrever condignamente « a mais honrada trasladação que até àquele tempo em Portugal fora vista »<sup>16</sup>; porém tudo que lá caracterizavam como superior e nobilitante, aqui reduzem a rasteiro, rústico e vulgar. Na equiparação de ruídos, coisas, animais e gentes, as preces confundem-se, dessacralizadamente, com rangidos, relinchos e berros...

---

15. Fernão Lopes, *Crónica de D. Pedro*, Lisboa, Horizonte, 1977, p. 167 (cap. XLIV).

16. *Id.*, *Ibid.*

A seguir, a crônica medieval registra o que, segundo Anne-Marie Pascal<sup>17</sup>, se pode ler não apenas como a marcha real rumo ao coroamento póstumo, mas também como prefiguração da viagem cristã da alma rumo ao além: « Pelo caminho estavam muitos homens com círios nas mãos de tal guiza ordenados que sempre o seu corpo foi todo o caminho por entre círios acesos ». Mas o conto retruca, corrosivo e ímpio, substituindo o rigor do cerimonial sagrado pela desordem sacrílega: « À noite, e com os archotes acesos que mais tarde falsamente afirmariam alongar-se num par de filas paralelas por todo o comprimento da jornada, ajeitávamos uma dança de roda, e nela entrava quem calhasse, fosse senhor ou vadio, clérigo ou rameira » (p. 48).

A transgressão total prossegue ao longo de quatro dias de alegria e « gozos inexplicáveis », preenchidos com música, dança, vinho e assaltos aos « casebres das moças que dormiam », conduzidas à força « para o escuro dos palheiros onde nos estendíamos sobre elas, e as penetrávamos, descurando o espavorido cacarejo do galinham » (p. 48).

Na chegada ao destino, comida e bebida oferecida pelos monges aos cansados caminhantes. Depois, « acolheram a defunta desenterrada no nártex do templo com gorda fumaça de incenso, entoando o *De Profundis* num ofício que remetia a multidão à seriedade dos mistérios do outro Mundo » (p. 48). D. Pedro permanecia absorto « como se a Terra não fosse criada ainda, ou como se entretanto houvesse ela terminado a sua história » (p. 48). Pela primeira vez ao longo do relato, o rei surge despido da capa impulsiva das garridices, das folganças, dos destemperos, dos desregramentos e inconseqüências com que até aqui nos tinha sido pintado<sup>18</sup>, para revelar-se capaz de

---

17. Anne-Marie Pascal, "Inês de Castro: le couronnement de l'amour ou la mort couronnée", in Jean-Charles Margotton, *op. cit.*, p. 215.

18. A propósito do caráter de Pedro, ver Cristina Pimenta, *D. Pedro I*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005.

uma introspecção, a qual induz o narrador a penetrar-lhe os pensamentos e a recordar os tempos ditosos nos quais ele e Inês viviam as loucas delícias de seu amor. Nas muitas viagens do casal pelas terras portuguesas – ele, como *pater familias*, a administrar justiça; ela, como dama solícita, a contar histórias às crianças e a ouvir receitas das anciãs –, a virtude convivia com a sandice indecorosa: « vestindo-se de homem para escândalo das povoações, corriam os dois em montaria, e diz-se que se deixavam resvalar para a relva molhada, e à vista de todos despudoradamente acasalavam » (p. 49). Nem sequer o contido Rei Dom Afonso IV logrou resistir aos encantos da jovem Inês, surpreendidos que teriam sido os dois num enleio comprometedor, bem antes de este ordenar que ela fosse desterrada em Albuquerque (1344), por conta do romance adúltero vivido desbragadamente com o apaixonado Príncipe.

Porém, « sobre o espanto de gozo de Dom Pedro certo dia assentaria o suspiro de minha mãe, Dona Constança, exausta das dores da alma no acto de me dar à luz [...] Corria o ano do Senhor de mil trezentos e quarenta e cinco » (p. 50). Crescendo órfão numa « Corte dividida por interesses que não se confessavam », cedo o infante D. Fernando perceberá as intrigas palacianas com que terá de conviver, envolvendo várias facções de nobres, seu avô e seu pai, a amante deste e os irmãos bastardos que ganhara.

Apesar de ter concorrido para a morte prematura de Constança, Inês também pranteou compungidamente « a sua companheira de entretenimentos », a quem não faltavam as « excelências da harmonia do espírito » que lhe poderiam ter conferido « a fama de alguma santidade », não fosse o extraordinário « brilho de Inês » a ofuscar tudo e todos à sua volta. Aplicada pelo narrador do conto às duas grandes amigas, soa como transgressora a evocação da frase latina repetida nas celebrações laudatórias aos apóstolos Pedro e Paulo – *Quomodo in vita sua dilexerunt se ita et*

*in morte non sunt separati*<sup>19</sup>. Em contraponto, da parte de Pedro, a morte da esposa só fez acentuar seus hábitos desenfreados, « sua extrema violência », « sua crueza imensíssima ».

Regressando ao ofício cisterciense, deixado em suspenso pelo mergulho em tempos pretéritos, anuncia-nos agora o narrador: « Destapou-se o caixão junto ao riquíssimo monumento, no qual quis Dom Pedro que ficasse sepultada Inês de Castro até o fim do Mundo », e constata com objetividade sacrílega: « e era um punhado de ossos aquilo que eu descobria, e a ele se prendiam uns restos de fibra escurecida, e não lograria dizer fosse quem fosse se era pele, ou se era carne, ou se alguma outra substância, utilizada no fabrico dos seres que criou Deus à sua imagem e semelhança » (p. 51). Segue-se a ordem de El-Rei para que fosse religado o esqueleto, restaurando uma figura humana e, posto isto, a defunta, paramentada como Rainha, foi assentada num trono (como que para cumprir o que sonhara em tempos ditosos). Após ouvir-se o elogio fúnebre proferido pelo arcebispo de Braga, Dom João de Cardaillac, todos os circunstantes são obrigados a beijar a descarnada mão direita daquela que somente agora é proclamada mulher legítima de El-Rei e, portanto, Soberana de Portugal.

Convém referir, como nos ensina Mário Martins<sup>20</sup>, que o discurso sermonístico do ilustre orador é obra-prima de engenhosidade, pelo qual as exéquias de Inês se tornam homólogas às que o patriarca Abraão dedicou a Sara. A partir desse paralelismo, alegorias e parábolas se sucedem para dignificar os amantes, legitimar sua história de amor e santificar sua união, pois agora surgem equiparados a personagens bíblicas, não só casadas, como

---

19. A frase original (muito utilizada em inscrições tumulares) é *Gloriosi principes terrae, quomodo in vita sua dilexerunt se, ita et in morte non sunt separati*, cuja tradução seria « Estes gloriosos príncipes da terra, como em vida amaram-se um ao outro, assim na morte não serão separados ».

20. Mário Martins, S.J., « O elogio fúnebre de Dona Inês de Castro », in Mário Martins, S.J., *Alegorias, Símbolos e Exemplos Morais da Literatura Medieval Portuguesa*, Lisboa, Brotéria, 1975, p. 101-104.

raro modelo de amor conjugal. Assim, se nas palavras de uma autoridade eclesiástica Pedro e Inês revivem figuras e cenas do Velho Testamento, estão definitivamente consagrados e aptos a cumprir a trajetória excepcional que os séculos lhes reservam. Aliás, destino cedo percebido e endossado por Fernão Lopes...

Findo o imposto beija-mão, « para pasmo de todos nós, soltou Dom Pedro uma de suas tremendas gargalhadas, e apertando a carcaça de Inês contra o peito, levou-a pelas naves, e entre as alas da turba, numa dança louca que não tinha fim » (p. 52). Novo gesto impulsivo e transgressor do Rei, como que a repudiar, com o vigor da dança macabra e a posse necrófila da amada, tudo que de santificação havia na cerimônia e nas bênçãos do Arcebispo derramadas sobre o casal. Reafirmada a desmesura desse amor assumidamente terreno, somente a ruptura de limites entre vida e morte poderia expressar sua intensidade.

Enfim prostrado o rei, todos são « enxotados » do mosteiro, sem mesmo verem « de que forma se depositara Inês no túmulo » – índice oblíquo de que algo dela permanece insepulto, misticamente imortal – como a linguagem –, a pairar sem repouso nas incessantes evocações de que é alvo.

Como decorrência de tantos e tão extraordinários excessos, « nem comíamos, nem bebíamos, nem dormíamos, porque nos entranhara nos lábios o paladar da terra e dos limos, das plantas a apodrecerem, do lodo que é por certo o das águas do Mondego » (p. 54). Se fenece a Inês que nos surge sempre identificada a elementos vegetais, animais e minerais, presentes num bucolismo que serve de moldura a sua beleza, nada mais previsível do que a sua putrefação. Entretanto, os efeitos de consubstanciação agora revelados nos súditos obrigados ao beijo tétrico à defunta desenterrada, levam-nos a reler o episódio, transcorrido no mosteiro, mas oficiado pelo rei, como um ritual de comunhão. Comunhão macabra com aquela que, renunciando a transubstanciação, antes fora chamada de « trigo roxo ». Decerto, há aí um laivo de

antropofagia, sem a sublimação operada pelo cristianismo. Ou ainda, um modo às avessas, transgressor, de o amador transformar-se na coisa amada.

No afã de preencher todos os antecedentes deste desfecho, recua o narrador ao dilema de Dom Afonso IV, dilacerado entre « a razão do Reino, a qual o impelia a cortar pela morte os laços que uniam Pedro e Inês, e a muita estima que em seu espírito envelhecido cobrara a pobre da galega » (p. 54). Pela Festa de São Vicente<sup>21</sup> convoca três conselheiros – Álvaro Gonçalves, Pêro Coelho e Diogo Lopes Pacheco – e, depois de com eles rezar, « proferiu a sentença capital » da Castro, afinal cumprida, segundo os historiadores, no fatídico 7 de janeiro de 1355

À cena do assassinato faltam detalhes e a voz do narrador confunde-se com o imaginar de Inês. É esboçada como uma visão, em rápidas pinceladas ou sucessivos *flashes*, de elementos alegóricos respigados da natureza: trovas d'antanho cantadas a seus meninos, torrentes de água a seus pés, uma coroa entretecida com penas de pássaros; três salamandras a se entredevorarem, três rostos duríssimos, o punhal sentido no pescoço, a cabeça tombada enquanto é « estridentíssima a melodia das aves », os pequenos que se afastam como as pétalas da rosa, « as palavras derradeiras da ave-maria » (p. 55), as ervas do chão aljofradas.

Em 1357, Dom Pedro, já Rei, comanda o pavoroso castigo infligido a Álvaro Gonçalves e Pêro Coelho. Em mais uma transgressão ao religioso, enquanto o carrasco arrancava os corações aos ditos matadores de Inês, recitaria o monarca uma « uma legenda áurea que estivera em moda no tempo de seus trisavôs, dando notícias de São Bartolomeu Apóstolo, o qual vestia de púrpura, e prendera há muito século com cadeados incandescentes o horrendo demônio Astaroth » (p. 55).

---

21. A festa de São Vicente é celebrada a 22 de janeiro.

Concluído o mosaico que faltava ao painel de recordações de Dom Fernando –, contadas, ao que parece, para melhor compreender a história dos seus e o texto da sua própria história, desde que se sentiu despertar como sujeito naquela longínqua madrugada de seus quinze anos – a missão a que se lançou também chegaria ao fim.

Porém, a expressão conclusiva que introduz o epílogo levamos ainda a uma particular descida aos infernos: « Por isso, deverei confessar, são as minhas noites um corredor de pesadelos que me arrojam tanta vez, encharcado de suor, às margens da cama » (p. 56). De fato, sucedem-se pesadelos, que, como lhes é próprio, fundem planos temporais, ações e personagens numa sarabanda alheia à lógica comum.

No primeiro, o narrador regride a seu nascimento e às entranhas putrefatas de Dona Constança que o geraram. No segundo, ao acariciar o peito de Leonor, a caveira de Inês<sup>22</sup> sussurra-lhe que matou sua mãe e escancarou-se a seu pai, e depois berra-lhe:

e és tu o meu filho, e os ossos são os daquela que adormeceu à tua beira, e serão podres os órgãos dela como os sapos que secam ao sol, e será o Reino um charco de gás imundo, e levo-te comigo, jovem e formoso, e chamar-te-ão nos infernos o bobo Fernando, e haverás de sentar-te com muita honra debaixo do cu de Satanás (p. 56-57).

---

22. A superposição de Leonor Teles e Inês de Castro pode ser justificada pelo fato de serem aparentadas. Segundo Jorge de Sena, « Inês de Castro », in Jorge de Sena, *Estudos de História e de Cultura*, Lisboa, Ocidente, 1967, p. 193, « a presumível mãe – aliás muito tardiamente ‘descoberta’ – de Inês de Castro seria irmã da avó paterna de Leonor Teles ».

No terceiro, seu pai, El-Rei Dom Pedro de Portugal, corta-lhe as partes, como fizera a Afonso Madeira<sup>23</sup>, suscitando grajeos de pajens e escudeiros que se exibem « em roda com o instrumento de sua virilidade, muito teso e muito rubro, empunhado na mão » (p. 57). E a eles « se entrega Leonor, minha Rainha, alçando as saias do vestido de seda preta, desatando os atilhos da camisa, esfregando as coxas num cio de cabra com vinho e pimenta e manjerona » (p. 57).

Nesse universo tenebroso do onírico, onde o sexual explode, conjugam-se medos e maldições em torno do incesto, da traição, do adultério, da castração, da impotência, da morte. Terrores suficientes para muito esclarecerem sobre certo reinado, pois que fazem de Fernando, o Belo, um “fraco rei” que “faz fraca a forte gente”. Subjugado por uma onipotente trindade feminina e por um pai castrador, é um frágil rei, que chora, descabela-se e queixa-se sem remédio na lamúria mansa final: « Maldito sejas, meu rosto, maldita sejas, minha coroa, maldito sejas, maldito sejas, meu Portugal! »

\*\*\*

Finda esta leitura “rente ao texto” do vigoroso conto de Mário Cláudio – inovadoramente “fernandino” no universo “inesiano” – fica-nos a certeza de que muito faltou dizer e mais haveria a aprofundar em tão engenhoso estudo ficcional sobre a transgressão. Apesar das assumidas lacunas, fica-nos também a certeza de que « descobrimos nele algo que sempre soubéramos (ou acreditávamos saber) mas desconhecíamos que ele o dissera primeiro »<sup>24</sup> o que, segundo Italo Calvino, franqueia-lhe

---

23. Escudeiro que el-rei mandou capar porque dormiu com uma mulher casada; « E como quer que o el-rei muito amasse, mais do que se deve aqui de dizer » (vide Fernão Lopes, *Crônica de D. Pedro*, *op. cit.*, p. 62-63, cap.VIII).

24. Italo Calvino, *op. cit.*, p. 12.

o acesso ao panteão dos clássicos. Texto inesgotável, a tratar de tema inesgotável, cumpre-lhe instigar-nos, como todos os “clássicos”, a infindáveis revisitas.

## **Bio-bibliographie**

---

Gilda Santos, est professeur émérite de Littérature Portugaise à l'Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Vice-Présidente du *Real Gabinete Português de Leitura* do Rio de Janeiro (Centre d'Études), où elle a crée en 2001 le Pôle de Recherche sur les « Rapports Luso-Brésiliens » qu'elle continue à coordonner. Elle a effectué des travaux de recherches doctorales et postdoctorales aux USA (Santa Bárbara, CA, 1992-3) et à Lisbonne (BN, 2005). Auteur de nombreux essais publiés au Brésil et à l'étranger, surtout sur l'œuvre de Jorge de Sena. Elle a organisé plusieurs publications et rencontres scientifiques, sur des thèmes concernant la culture portugaise, dont son dernier livre *Camilo Pessanha em dois tempos* (Rio, Ed. 7 Letras, 2007, co-auteur avec Izabela Leal).

## L'ombre d'une reine morte dans la tradition orale ibérique: du *Romance de la Aparición* à la chanson d'Alfonso XII

---

**Idelette Muzart – Fonseca dos Santos**

EA 369 "Etudes romanes" – CRILUS

Université Paris X – Nanterre

*Le Romance de la Aparición est un "romance viejo español" sur le thème de l'apparition du fantôme d'une femme, morte pendant l'absence de son mari. Il reste présent dans la tradition orale espagnole et, sous une forme narrative différente, au Portugal: la femme, assassinée par son mari, y apparaît à son amant (Bernal Francés). Le romance "croise" l'histoire d'Inès de Castro: il est cité assez longuement dans trois comédias du Siècle d'Or, dont deux (Mejía de la Cerda, 1613; Guevara, 1652) sur le thème de la mort tragique de la jeune reine. Une association thématique semble s'établir dans la mémoire populaire au cours des siècles entre la défunte aimée et la reine morte: lorsque le roi Alphonse XII perd sa jeune épouse, María de las Mercedes de Orleans, en 1878, à l'âge de 18 ans, surgit une chanson populaire, qui reproduit le schéma narratif du vieux romance, pour consoler le roi et les Espagnols de la perte de leur reine. Cette chanson entre à son tour dans le processus traditionnel de variation et aboutit, au Brésil, à une chanson de même titre dans laquelle « Alfonso Doce » perd sa couronne pour devenir le "bel Alfonso", séducteur de la jeune Iracema, ouvrière à l'usine São João. D'Inès à Mercedes, puis à Iracema, l'ombre d'une reine morte traverse la tradition orale.*

La présence, ou plutôt l'ombre portée par le mythe d'Inès, qui sera évoquée ici se manifeste plus particulièrement dans le *romancero* et le *cancioneiro* ibérique, de tradition orale, c'est-à-dire dans ces chants que l'on "découvre" dans la mémoire des uns ou qui renaissent, sous une forme plus ou moins transformée, alors qu'on les croyait oubliés pour toujours. Le cheminement de cette tradition, portée par la mémoire et enrichie par elle, semble souvent erratique, il est difficile à dater mais on peut en retrouver les étapes de transformation, même si des textes relevant de traditions fort éloignées, dans le temps et l'espace, se retrouvent brusquement côte à côte ou même emmêlés dans la mémoire chantée. On parle alors, avec raison, de tradition textuelle, ce que Zumthor qualifiait avec pertinence de « mémoire continue »<sup>1</sup>.

La tradition, en effet, conserve les traces des textes successifs qui concourent à la perception d'un « modèle nucléaire », même lorsque celui-ci se transforme ou s'altère. Ainsi peuvent être élaborées des « généalogies textuelles » qui n'impliquent pas nécessairement une filiation directe ni une chronologie en étapes successives, mais plutôt une évolution non réversible, dont les différents états peuvent coexister dans la mémoire et la communauté qui la fait sienne. « Recueil de paradigmes, savoir implicite et commun, [la tradition] organise une sorte de « modèle analogique, un code quase iconique »<sup>2</sup>. Bien que conférant au texte dit et transformé par sa redite, le statut d'une reproduction, la tradition textuelle peut intégrer le nouveau, par analogie le plus souvent.

Ainsi la tradition textuelle du *Romance de la Aparición* rencontre-t-elle, sous les auspices de la *comédia* du Siècle d'Or, le

---

1. Paul Zumthor, *Le masque et la lumière : poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, p. 108.

2. *Idem. Ibidem.*

personnage tragique d'Inès de Castro et en fut si profondément altérée qu'elle accueillit de nouvelles créations, mêlant l'ancienne tradition et un personnage de jeune reine morte, s'ouvrant vers d'improbables évolutions, en terres ibériques et brésiliennes<sup>3</sup>.

Quels en sont les paradigmes ?

---

## **Le Romance de la Aparición**

---

Le *Romance de la Aparición* est le premier paradigme de cette tradition. Il s'agit d'un vieux *romance*<sup>4</sup> espagnol sur le thème de l'apparition du fantôme d'une femme, morte pendant l'absence de son fiancé, mari ou amant, selon les versions. Son existence est attestée depuis le XV<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'en témoigne un *romance* de vingt vers, dit *romance del Palmero*, attribué à Juan del Encina<sup>5</sup> et inclus dans le *Cancionero* du British Museum<sup>6</sup>.

- 
3. Nous avons repris, à l'occasion de cette journée d'étude, une réflexion initiée il y a fort longtemps. Cf. Adriana Moreno et Idelette Fonseca dos Santos, « Création et transmission de la poésie orale : La chanson d'Alfonso XII dans les pays de langue espagnole et portugaise », *Arquivos do Centro Cultural Português*, XV : 411-452, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
  4. Définis par Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, Madrid, Espasa-Calpa, 1953, comme de « courts poèmes épico-lyriques chantés au son d'un instrument soit pour la danse soit dans des réunions réalisées pour le loisir ou le travail en groupe » (p. 9), les *romances*, généralement dialogués et de thèmes très variés, se présentent en vers de deux hémistiches et rimés. L'hémistiche est une césure placée au milieu d'un vers long, une pause, une respiration qui donne au vers long un rythme plus lent et solennel.
  5. Luis Diaz Viana, « Juan del Encina : entre tradición y renacimiento », *Revista de Folklore*, 01b (8) : 3-8, (1981).
  6. Publié par le Prof. Rennert, « Der Spanische Cancionero des British Museums (Ms. Add. 10431) », *Romanische Forschungen*, X, 1-176 (1899), cité par S. Criswold Morley, « El Romance del Palmero », *Revista de Filologia*, 1922, p. 299.

### *Romance del Palmero*

*Yo me partiera de Francia fuérame a Valladolid,  
Encontré com un palmero, rromero atan gentil,  
¡Ay ! Dígasme tú, el palmero, rromero atan gentil,  
Nuevas de mi enamorada sí me las sabrás dezir.  
Rrespondióme con nobleza, él me fabló e dixo asy:  
“¿Dónde vas el escudero, triste, cuydado de ti?  
Muerta es tu enamorada, muerta es, que yo la vy,  
Ataút lleba de oro, y las andas de un marfil,  
La mortaja que llevava es de un paño de París,  
Las antorchas que le lleban, triste yo las encendy.  
Yo estuve a la muerte della, triste, cuydado de mí,  
[y] de ty lleva mayor pena que de la muerte de sy ».  
Aquesto oy yo cuytado, a cavallo yba y cay,  
Una visión espantable delante mis ojos vi,  
Hablóme por conortarme, hablóme y dixo asy.  
“No temas el escudero, non ayas miedo de mí,  
Yo soy la tu enamorada, la que penava por ty;  
Ojos com que te mirava, vida, non los traigo aquí,  
Braços con que te abraçava, so la tierra los mety.”  
“Muéstresme tu sepoltura y enterrarme yo con ty”.  
Biváys vos, el caballero, biváys vos, pues yo mory,  
De los algos deste mundo fagáis algund bien por mí:  
Tomad luego otra amiga y no me olvidedes a mí  
Que no podíes hazer vida, señor, sin estar asy.”<sup>7</sup>*

La chanson devait être très connue à la fin du XV<sup>e</sup> siècle : non seulement les *Cancioneros* la recueillent mais elle circule aussi dans la littérature de colportage, comme le montre le fragment de huit vers, trouvé par Wolf dans un *pliego suelto* de la

---

7. *Idem, ibidem.*

Bibliothèque de Prague<sup>8</sup> ou comme en témoignent des descriptions de *pliegos* datés de 1506<sup>9</sup>.

Ce *romance* reste présent dans la tradition orale et des variantes en ont été enregistrées dans différents pays et sous des titres divers, depuis 1849, pour la version castillane publiée par Agustín Durán<sup>10</sup>, jusqu'aux versions recueillies dans les années 1970 au Brésil<sup>11</sup>. Dans la tradition orale de langue portugaise, il emprunte le plus souvent une forme narrative différente: le fantôme de la femme, assassinée par son mari jaloux, y apparaît à son amant (*Bernal Francês*).

Le schéma narratif en est remarquablement stable et peut se résumer en 4 étapes :

– **la quête ou l'interrogation au voyageur :**

*“¿Dónde vas el escudero, triste, cuydado de ti?”*

Var. : *Adónde va el soldadito, a estas horas por aquí?* Dans une variante dite “du soldat” p. 448.

Et la réponse du voyageur: Je m'en vais voir mon épouse, mon amante ou mon amie, que je n'ai pas vu depuis si longtemps...

– **L'annonce de la mort :** est abrupte et cette brutalité est encore renforcée par la qualité de témoin du messenger qui affirme :

*Muerta es tu enamorada, muerta es, que yo la vy,*

– **Suit une description de la morte et du cortège funèbre,** signes qui visent à prouver l'affirmation du messenger

---

8. Menendez y Pelayo, IX 1914, p. 220.

9. Sanchez Canton l'évoque dans la *Revista de Filología española*.

10. Agustín Durán, *Romancero General o Colección de Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, t. I, 1849 [Biblioteca de Rivadeneyra, t. X].

11. Cancionero British Museum, in Morley, 1922, *op. cit.* p. 299.

en identifiant la beauté, la jeunesse, souvent la richesse et la réputation de la morte.

– **Puis vient l'apparition**, elle-même : la défunte prend la forme d'une ombre noire ou d'une « vision épouvantable », toutefois elle ne se manifeste pas pour effrayer mais pour consoler, conseiller au mari ou amant désolé de se remarier et parfois, plus précisément, de donner son nom à sa première fille.

– **Une cinquième étape** complète parfois ce schéma narratif, en élargissant le cadre du deuil à la nature et à l'environnement pour mieux dire le désespoir de l'homme.

Ce *romance* n'a pas disparu de la mémoire ibérique et il est toujours recréé par la mémoire et la voix contemporaine. Il a emprunté cependant une autre voie après avoir "croisé" le mythe d'Inès de Castro; il en vient alors à le porter au point d'être désigné parfois comme « le *romance* du roi D. Pedro et de D. Inès de Castro ».

## **La Comedia du Siècle d'Or espagnol**

---

Dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, avec le *Diálogo del Nacimiento* de Torres Naharro, le *romance* s'insère dans le théâtre comme un intermède, un *entremes* chanté. Suivant l'évolution de la *comedia*, il est très présent dans les œuvres de Lope de Vega, qui cultivait tout particulièrement le *romance* à caractère épique.

C'est ainsi que le *romance* de l'*Apparition de la Défunte* aimée a été utilisé dans trois *comedias* – au moins – du Siècle d'Or espagnol.

La première s'intitule *La Tragedia de Doña Ynes de Castro* et l'auteur se nomme Juan Mexía de la Cerda. Elle est cependant

longtemps considérée – et publiée en 1613 – comme étant de Lope de Vega. L’auteur y reprend, après Bermúdez et Antonio Ferreira, l’histoire de la Reine morte<sup>12</sup>.

La Cerda cite le *romance* de l’*Apparition*, mais il va bien au-delà du simple “collage” textuel, il intègre complètement le *romance* dans la pièce : certains passages en sont chantés, comme il était habituel de le faire avec ces intermèdes poétiques, le reste est très habilement mis en scène.

Ainsi D. Pedro, revenant de la chasse, au 3<sup>e</sup> acte, entend le chant d’un berger, Tirseo.

### *Comedia de Mexía de la Cerda*

*Donde vas el caballero  
Donde vas triste de ti  
Que ya tu querida esposa  
Muerta es que yo la vi.  
Las señas que ella tenia  
Bien te las sabre decir  
Los ojos son dos estrellas  
Mejillas, nieve y carmín.  
Los dientes, menudo aljófara,  
Los labios, clavel de abril,  
La garganta de alabastro,  
El pecho blanco marfil.  
La mortaja que la visten  
Es de um cendal muy sutil.  
Las andas son de oro fino  
Con relieves de nebli  
La guirnalda es de açucenas  
De azahar y torongil,*

---

12. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12583859723477162098435/p0000009.htm>

*Y el paño con que le cubren  
Es de tela carmesí.  
Los grandes pusieron lutos  
Todos por amor de ti,  
Y de la gente menuda  
Passan de sessenta mil.  
Malograda de la moça  
Que tanto el amor le cuesta<sup>13</sup>.*

D. Pedro réagit à ce chant comme à un mauvais présage survenu alors qu'il était tout à sa joie de retrouver Inès. Mais le berger surgit qui lui annonce la mort de « sa dona Ines ». D. Pedro s'évanouit et en rêve lui apparaît la défunte « en haut, les cheveux lâchés et blessée ». Elle s'adresse à lui, très longuement, pour une série de conseils : elle ne demande pas vengeance, bien au contraire, mais que l'honneur soit rendu à « *estes difuntos huesos* » et que le Prince protège ses enfants « *que sangre tuya son* ».

Le Prince revient à lui et implore la nature environnante de l'aider à supporter sa douleur.

Si les différentes études sur le *romance* de l'*Apparition* citent les trois pièces du Siècle d'Or qui utilisent le texte même du *romance*, je ne crois pas me tromper en affirmant le caractère fondateur de celle de Mexía de la Cerda : non seulement parce qu'elle est chronologiquement la première et qu'elle fut longtemps attribuée à Lope de Vega, mais surtout parce qu'elle inaugure une nouvelle tradition. Le *romance* "devient" le *romance* de D. Inès de Castro et même lorsqu'elle semblera oubliée, en tant que personnage historique, il restera comme le modèle de l'évocation d'une reine morte.

---

13. Mexía de la Cerda, *La Tragédia de Doña Ynes de Castro*, Acto III, 1613.

Quelques années après la *comedia* de Mexía de la Cerda, paraît une œuvre de Guillén de Castro, *La Tragédia por los celos* (1622). Le sujet en est tout autre, historiquement, puisqu'il rapporte les tourments et le crime par jalousie de Doña Maria de Castilla, qui tue Doña Margarita de Híjar, maîtresse du roi Don Alfonso de Aragón. L'histoire est cependant rapprochée du mythe d'Inès de Castro : même triangle amoureux, même mariage secret contre la raison d'Etat, même image de la femme aimée, Inès ou Margarita, toute de tendresse, douceur, noblesse et passion. Le texte cité n'est pas la version du *romance* qui apparaît chez Mexía de la Cerda mais celui-ci est très clairement expliqué par l'auteur :

*Si es un romance viejo  
Del Rey Don Pedro y doña Inés de Castro*<sup>14</sup>.

La troisième "apparition" du *romance* dans une *comedia* se situe dans la pièce *Reynar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara, publié en 1652. Le texte cité est extrait de la version qu'a utilisée Mexía de la Cerda, mais l'intégration narrative, réussie par le premier, n'est pas reprise par Guevara.

*Voz*  
"Dónde vas, el caballero v. 2256  
Dónde vas, triste de ti?  
Que la tu querida esposa  
Muerta está que yo la vi.  
Las señas que ella tenía  
Bien te las sabré decir:

---

14. Guillén de Castro y Bellvis, *Comedias de Tirso de Molina y de Don Guillen de Castro*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1878 (Colección de libros españoles raros ó curiosos), p. 208. [Incluye *La Tragédia por los celos*, de Guillen de Castro, y *Quien no se aventura*], p. 208.

*Su garganta es de alabastro  
Y sus manos de marfil.* v. 2263

*Príncipe:*

*Aguarda, voz funesta,  
Da a mis recelos e temores respuesta,  
Aguarda, espera, tente!* v. 2266

L'Infante lui annonce alors la mort d'Inès et le Prince s'évanouit. Lorsqu'il revient à lui, il va voir le corps d'Inès et donne des ordres pour sa sépulture, puis il organise le cortège funèbre qui est bien décrit. Il s'interrompt sans cesse pour "parler" à Inès.

La conclusion de la pièce est dite par le Connétable :

*Ésta es la Inés laureada  
Com que el poeta da fin  
A su tragédia, em que pudo  
Reinar después de morir*<sup>15</sup>. V. 2469-2472.

Même si certains critiques ont jugé les versions théâtrales du *romance* « artificielles et corrompues par le mauvais goût de l'époque »<sup>16</sup>, ils reconnaissent en général le rôle fondamental joué par ces versions théâtrales – donc orales et transportées par les spectacles aux quatre coins de la péninsule - dans le maintien de la tradition, comme le 'maillon manquant' entre les vieux *romances* et les versions de la tradition orale moderne. Le prénom Inès est l'un des quatre plus fréquemment utilisés par les *comédias* du Siècle d'Or, alors que Pedro figure entre les cinq prénoms masculins préférés<sup>17</sup>.

---

15. *La Tragédia por los celos*, de Luis Vélez de Guevara, Versión eletrónica de Vern Williamsen (2002).

16. Morley, 1922, p. 302.

17. Juana de José Prades, *Teoría sobres los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963, p. 253.

Plus profondément, le personnage d'Inès de Castro l'a marqué au point qu'il devienne "son" *romance* et qu'il reste dans les mémoires comme le chant de douleur d'un roi qui a perdu sa reine, morte trop tôt. Dans les mémoires comme dans la littérature portugaise, le personnage atteint une dimension mythique qui rejoint celle de Tristan et Yseut, ainsi qu'en témoigne Miguel de Unamuno :

*Llevo muy adelantada ya la lectura del libro de Anthero de Figueiredo, D. Pedro e D. Inez. Es excelente; denso, caliente y coloreado. La presentación y descripción de D.<sup>a</sup> Inés admirables. Me recuerda por lo sobrio e intenso el libro francés de Bédier Tristan et Iseult. Y es que la historia de D. Pedro y D.<sup>a</sup> Inés tiene no poco parecido con la leyenda de Tristán e Iseo<sup>18</sup>.*

---

## La chanson d'Alfonso XII

---

Une association thématique semble s'être établie dans la mémoire populaire au cours des siècles entre la défunte aimée et la reine morte : lorsque le roi d'Espagne, Alphonse XII, perd sa jeune épouse, María de las Mercedes de Orleans, en 1878, à l'âge de 18 ans, surgit une chanson populaire, qui reprend le schéma narratif du vieux *romance*, pour consoler le roi et les Espagnols de la perte de leur reine.

Cette chanson devient ronde, chanson enfantine, ballade à Cuba ou *corrido* au Mexique. Nous en avons répertorié treize versions (sans aucune prétention d'exhaustivité).

Nous verrons ici la version recueillie à Murcia.

---

18. Lettre de Miguel de Unamuno à Teixeira de Pascoaes (de 23. IV. 1914), citée par António Cândido Franco, lors d'une entrevue à Aldinida Medeiros, <http://www.tintafresca.net/noticia.aspx?slD=1024&EdicaoUltima=52>

## *Alfonso XII*

*De los árboles frutales  
Me gusta el melocotón,  
Y de los reyes de España  
Alfonsico de Borbón.  
- ¿ Dónde vas, Alfonso XII?  
¿ Dónde vas tú por aquí?  
- Voy en busca de Mercedes,  
Que hace tiempo no la ví.  
- Merceditas ya se ha muerto...  
¡Muerta está, que yo la ví!...  
Y las señas que llevaba  
Yó te las sabré decir:  
Cuatro duques la llevaron  
Por las calles de Madrid;  
Su carica era de cera,  
Y sus manos de marfil,  
Y el velo que la cubría  
Era un rico carmesí;  
Los zapatos que calzaba  
Era de rico charol,  
Regalados por Alfonso  
El día que se casó...  
- A la entrada de Palacio  
Una sombra negra ví,  
Cuanto más me retiraba  
Más se aproximaba a mí.  
- ¡ No temas, Alfonso XII,  
No temas ni huyas así,  
Que soy la reina Mercedes  
Que me vengo a despedir!...  
Al cementerio la llevan,  
Sin poderlo remediar...*

*Donde a Mercedes la entierren  
Allí Alfonso irá a llorar.  
- Vuélvete a casar, Alfonso,  
Cásate y no estés así,  
Y a una hija que tu tengas  
Ponle Mercedes por mí...  
Los jardines ya no quieren,  
Ya no quieren echar flores,  
Porque se ha muerto Mercedes,  
Reina de los españoles.  
La farola de Palacio  
Ya no quiere relumbrar,  
Porque se ha muerto la reina  
Luto le quieren llevar...<sup>19</sup>*

Si on écarte le quatrain introductif, qui n'a aucune fonction narrative, le schéma de la chanson suit au début les quatre étapes considérées plus haut comme caractéristiques du *romance* de l'*Apparition*, à savoir :

la quête, avec la traditionnelle question : *Donde vas Alfonso XII*, puis l'annonce de la mort, deux vers qui se maintiennent à peu près constants dans toutes les versions examinées,

les signes de la défunte, ensuite, qui présentent par contre des variations très accentuées. Les versions espagnoles décrivent toutes le cortège funèbre qui parcourt les rues de Madrid. Les versions latino américaines adaptent avec une liberté plus ou moins grande. Le visage de la reine morte est par contre présenté en des termes qui n'ont rien de personnel. Les couleurs sont toujours l'ivoire et le cramoisi, rouge ou violet, choix facilité par l'assonance en -i (marfil, carmesí), on retrouve ici ou là une allusion au mariage tout récent.

---

19. Carrizo, 1974, p. 35.

Par contre les deux séquences suivantes, présentes dans presque toutes les versions, semblent directement empruntées au schéma narratif de la *comedia* de Mexía de la Cerda :

– l'apparition s'adresse au roi pour lui demander de se remarier et de donner son nom à une future fille ; cette apparition est souvent liée à un évanouissement du roi, elle est donc un rêve plus qu'une "vision épouvantable" comme dans le vieux *romance* ;

– le cadre environnant "prend le deuil" de sa reine morte : la douleur du roi s'étend à tout et à tous : les objets sources de lumière ou d'allégresse s'éteignent ou se taisent (réverbères, jardins, balcons, cloches). Rappelant l'exhortation de D. Pedro aux arbres et aux prairies de ternir leurs couleurs puisqu'Inès n'est plus là pour les voir.

## **La tradition orale moderne**

---

Cette chanson est entrée à son tour dans le processus traditionnel de variation et s'est mêlée à d'autres textes pour acquérir d'autres contours.

Ainsi Gerald Brennan, l'auteur du Labyrinthe Espagnol, recueille une version qui mêle le *romance* de *La Aparición* à quelques vers de la Chanson d'Alfonso XII. Ce matériel inédit est publié pour la première fois dans la *Gazeta de Antropología* par Antonio J. López López et Antonio Muñoz Palomares<sup>20</sup>.

---

20. López López Antonio J – Muñoz Palomares, « Gerald Brennan y la lírica popular. Dos canciones romances inéditas » *Gazeta de Antropología* N° 9, 1992, Texto 09-17 : « Así, pues, Brennan menciona la existencia de ciertas coplas cantadas en el ámbito de su aldea, Yegen. Estas dos baladas referidas son « El romance de Catalina de Granada » y la que comienza « ¿Dónde vas buen caballero? ». La primera de ellas la recogió el autor de boca de su criada María; el segundo romance lo tomó de Ángela, mujer de la que tuvo una hija. »

## *Balada*

[de Ángela]

– *¿Dónde vas, buen caballero?*

*¿Dónde vas tú por ahí?*

– *Voy en busca de mi esposa :  
hace tiempo que no la vi.*

– *Tu esposa ya se ha muerto :  
muerta está, que yo la vi,  
y las señas que llevaba  
yo te las puedo decir.*

– *Llevaba un vestido blanco  
con estrellas de marfil  
y el velo que la cubría  
era un rico carmesí.*

– *Los zapatos que llevaba  
eran de un rico charro,  
regalados por Alfonso  
la noche que se casó.*

*Cuatro duques la llevaban  
por las cortes de Madrid.  
Al pasar por un barranco,  
una sombra vi salir.*

*Contra más me quito de ella,  
más se acerca para mí.*

– *No te asustes, caballero.*

*No te asustes tú de mí.*

*Que soy tu querida esposa  
que te salgo a recibir.*

*– Si eres mi querida esposa,  
echa los brazos por mí.*

*– Los brazos que te abrazaban  
a la tierra se los di.*

*Cásate, buen caballero,  
cásate, no estés así.*

*La primer hija que tengas  
ponle Laura como a mí.*

*Esas dos hijas que tienes  
sácalas a divertir.*

Entendre une version moderne d'un *romance* si ancien, chanté par une habitante d'un petit village espagnol, cause toujours une agréable surprise, surtout lorsqu'elle maintient des éléments présents déjà dans le très lointain *Romance del palmero*, que nous avons évoqué ici. Mais les allusions fréquentes à Alfonso ne laissent aucun doute quant à la contamination par des textes relevant d'époques très différentes. On y retrouve presque intacte la structure narrative, les images et les couleurs, mais le roi a donné son nom et la mémoire populaire l'a retenu.

Ce même prénom, Alfonso, qui semble dorénavant solidement articulé aux versions modernes de l'*Apparition*, a été retrouvé au Brésil, à São Paulo plus précisément, dans une chanson qui semble perpétuer l'hommage à la jeune reine espagnole, mais ce n'est qu'apparence.

Car Alfonso XII, roi d'Espagne, y perd sa couronne tout en gardant son nom : il devient « Alfonso Doce », le “bel Alfonso”, frère jumeau du Chico Doce de la chanson gaucha

*Eu me chamo Chico Doce  
Namorado das meninas*

Alfonso, séducteur de la jeune Iracema, ouvrière à l'usine  
São João, qui se noie de désespoir dans un réservoir.

*Afonso Doce*

*– Onde vais, Afonso Doce,  
O que faz tu por aqui?  
– Vou à procura de Iracema  
Que há tempo que não a vi.  
– Sua noiva já está morta  
Fui eu mesma que a vi.  
O caixão que ela<sup>21</sup> levava  
Era todo de marfim,  
O manto que a cobria  
Era puro de cetim.  
O entêrro de Iracema  
Parecia uma procissão,  
Acompanhado de suas amigas  
Da fábrica de São João.  
Na missa de sétimo dia  
Iracema se apresentou.  
Foi falar à sua mãe  
Que na terra descansou<sup>22</sup>.*

---

21. La confusion mémorielle entre le pronom personnel sujet et complément, très courant dans la langue parlée à São Paulo – et pas seulement dans les classes populaires – dénonce un processus de traditionalisation déjà ancien: « *O caixão que 'ela' levava // O manto que 'a' cobria* ».

22. Rossini Tavares de Lima, *Romanceiro Folclórico do Brasil*, São Paulo, Irmãos Vitale, 1971, p. 76.

Le chercheur qui entendit cette version lointaine et pro-létaire de la vieille chanson, chantée à São Paulo en 1950, recueillit également deux textes proches, quoique plus largement transformés, et d'abord par les noms du couple d'amants malheureux, Alfredo et Margarida<sup>23</sup>.

Le chemin parcouru des textes anciens jusqu'aux versions recueillies dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle montre bien les procédés de la recréation orale, à partir d'une forme solide et de structure orale, c'est-à-dire aisément mémorisable, qui articule ses séquences autour de deux ou trois points fixes, phrases ou formules créant de véritables automatismes d'expression. Il montre aussi que chaque texte qui intègre cette « mémoire continue » peut en incliner ou même détourner le cours. Si l'*Apparition* continue à être recueillie sous des formes orales très proches des textes médiévaux, en se rapprochant du personnage tragique d'Inès de Castro, une nouvelle tradition s'est formée qui a permis quelques siècles plus tard la création et l'extrême popularisation de la Chanson d'Alphonse XII : plus qu'une actualisation, il s'agissait de renforcer l'explication fataliste faisant de la femme une victime des hommes et du Destin, auquel même une reine reste soumise. L'homme n'y est pas condamné mais autant que la jeune femme, victime d'un Destin cruel.

D'Inès à Mercedes, puis à Iracema, l'ombre d'une reine morte traverse la tradition orale.

---

23. *Idem, ibidem*, p. 77-78.

## **Bio-bibliographie**

---

Idelette Muzart - Fonseca dos Santos est professeur à l'Université Paris X – Nanterre. Elle y dirige le Centre de recherches interdisciplinaires sur le monde lusophone – CRILUS et le « Pôle Brésil » de Nanterre. Spécialiste de littérature et civilisation brésilienne, ses recherches portent sur les voix et l'écriture de la mémoire ainsi que sur les formes orales traditionnelles de langue portugaise. Parmi ses ouvrages récents : *Éclats d'Empire : du Brésil à Macao* (avec E. Carreira, Maisonneuve et Larose, 2003); *Le Brésil face à son passé : la guerre de Camudos, Euclides da Cunha, écriture et fabrique de l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2005; *Memória das vozes : cantoria, romanceiro & cordel*, Salvador, Fundação Cultural da Bahia, 2006; *Les Iles du Cap Vert : langues, histoire, mémoires*, Paris, L'Harmattan, 2007.



# Inès de Castro : mise en scène, mise à mort, par Henry de Montherlant

---

**Florence Bellamy**

Docteur en Langue et Littérature Française  
Université Paris X – Nanterre

*Auteur en quête de personnages, Henry de Montherlant découvre en 1941 Inez de Castro de Guevara à l'occasion d'une commande de la Comédie française. D'une beauté sublime, mère de deux enfants dans le drame espagnol du « Siècle d'Or », Reinar despues de morir, non moins belle dans La Reine morte : elle n'a que vingt-six ans et attend un enfant. Le Roi Don Alfonso de Portugal se nomme désormais Ferrante et joue le porteparole des fantasmes de Montherlant. Ainsi Le Prince, son fils, ira-t-il en prison « pour médiocrité ». Inès, par qui le scandale arrive, incarne l'instinct de vie, Eros quand Ferrante, Thanatos, vogue vers la mort et assène les « mots faits pour désespérer ». Suivant l'esthétique et le rythme d'une corrida endiablée, la tragédie mérite le sous-titre de l'édition de 1942 : La Reine morte ou Comment on tue les femmes.*

*De sa naissance en 1895 à La Reine morte, en passant par les Bestiaires ou les Jeunes Filles, Montherlant élimine la présence féminine pour féconder sa plume, tel est le mystère de l'auteur des Garçons qui se suicide en 1972. Inès de Castro règnera longtemps encore sur scène, couronnée par le succès de la pièce.*

## Introduction :

### Un auteur en quête de personnages

En octobre 1941, Jean-Louis Vaudoyer, administrateur de la Comédie française, prête à Montherlant trois volumes d'anciennes pièces espagnoles, lui suggérant d'en traduire une pour la Maison de Molière. Dans les années qui précèdent la Seconde Guerre mondiale, Montherlant est un des noms les plus célèbres de sa génération. Héritier de Barrès, fier de sa particule et de son style néo-classique, il arbore un visage de masque romain, un détachement aristocratique, une froideur de séducteur comblé par les femmes. Si le grand public a apprécié ses premières œuvres, il s'enthousiasme pour le parfum de scandale qui émane de la misogynie outrancière des *Jeunes Filles* (série parue de 1936 à 1939). On nous a appris à ne pas confondre narrateur et auteur mais les trop nombreuses récidives de Montherlant n'ont décidément pas de pitié pour le beau sexe, celui que l'on dit faible. Partout, Montherlant se targue de son refus du mariage, en homme supérieur, voire en surhomme.

Il faudra attendre les deux tomes de la biographie de Pierre Sipriot, *Montherlant sans masque* (1982 et 1990), pour que le secret d'une œuvre où le message homosexuel est partout présent, soit enfin dévoilé aux lecteurs. Le « diable de voyageur solitaire »<sup>1</sup>, pour qui la drague est une drogue, est aussi l'anonyme M. Million, représentant de commerce, inscrit sur les registres des hôtels de deuxième catégorie, ou l'insatiable M. Destouches, (celui qui fait des touches). La *Correspondance Henry de Montherlant – Roger Peyrefitte*, parue en 1983, composée des lettres échangées entre 1938 et 1941 ne laisse rien ignorer des coulisses de la honte des deux coureurs de garçons. Pierre Si-

---

1. Henry de Montherlant, « Un voyageur solitaire est un diable », *Essais*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 1963, p. 337-457.

priot lève l'illusion en citant une lettre non publiée, où il est question de *La Reine morte* :

Les cris de félicité que je pousse passent ensuite dans ma pièce, curieusement métamorphosés ; ou plutôt non, tels quels, mais appliqués si différemment. [...] Quand les spectateurs de la Comédie française entendront mon héroïne, jeune femme ayant amant, et prête à avoir de lui un enfant, s'écrier à celui-ci : « Enfant adoré, grâce à qui je vais pouvoir aimer encore davantage ! », j'espère qu'ils sentiront l'« humanité » de ce cri. Mais comment pourraient-ils se douter de la nature de l'état mystique qui me l'inspira<sup>2</sup> ?

Le protecteur de *Moustique*<sup>3</sup> (1926-1929), l'auteur des *Jeunes Filles* (1936-1939), l'épistolier de la correspondance avec Roger Peyrefitte (1938-1941), l'essayiste censuré du *Solstice de Juin* (1941) autant de sources à l'actif du dramaturge novice qui découvre une héroïne, ou une victime, à sa démesure : Inez de Castro.

## **Une commande de la Comédie française**

---

En relevant le défi de Vaudoyer, Montherlant savait que proposer une pièce pour la Comédie française comportait des contraintes, certaines convenant à la rigueur de son style, d'autres enchaînant ses fantasmes, bridés pour cause de bienséance. Il s'en accommodait comme un disciple respectueux de la tradition de ses maîtres. Une prédilection pour les personnages en

- 
2. Henry de Montherlant - Roger Peyrefitte, *Correspondance*, présentation et notes de Roger Peyrefitte et Pierre Sipriot, Paris, Robert Laffont et Albin Michel, 1983, p. 21-22.
  3. Henry de Montherlant, *Moustique*, Paris, La Table Ronde, 1986. « Roman » posthume où Montherlant retrace cinq ans de vagabondage pendant lesquels il était accompagné d'un petit « serviteur » arabe de quatorze ans rencontré à Marseille en 1926, cf. la Postface de Pierre Sipriot.

pourpoint semble resurgir de son enfance, ou de “ses enfances”, pour reprendre le titre de l’ouvrage de son ami Faure-Biguet (1941) : «... toutes les images suspendues aux murs sont des images d’enfants. Le Louis XVII de Vigée-Lebrun, le Roi de Rome de Lawrence, des infants et des infantes, des pages de la Renaissance, une carte postale représentant le petit Alphonse XIII, qui a l’âge de Montherlant. »<sup>4</sup> On connaît son affinité particulière pour une langue soutenue, à l’usage des Cours royales et des grands sentiments. On connaît également son admiration pour la pureté et le dépouillement du style classique où Racine est sans égal :

Présente je vous fuis, absente je vous trouve.  
Dans le fond des forêts votre image me suit.  
Voilà Racine racinien et merveilleux<sup>5</sup>.

Quant aux entraves, il semble s’y plier du bout des lèvres. À un critique qui lui reproche d’avoir “édulcoré” la mort d’Inès, lui qui « eût voulu que je me rapprochasse de l’exhibition légendaire du cadavre assis sur le trône », il rétorque « je l’avais évité par respect pour la Comédie-Française. S’il n’avait tenu qu’à moi, la scène aurait grouillé de vers »<sup>6</sup>.

## **De Guevara à Montherlant**

---

À la première lecture de la pièce de Guevara que Vaudooyer avait signalée à Montherlant « tant il avait bien flairé ce qui pou-

---

4. J.N. Faure-Biguet, *Les Enfances de Montherlant*, Paris, Plon, 1941, p. 221.

5. Henry de Montherlant, *Essais*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 1963, p. 1315.

6. Henry de Montherlant, « Souvenir sur la création de *La Reine morte* », *Théâtre*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 1972, p. 203.

vait me convenir<sup>7</sup> », l'idée d'une traduction fut rejetée. Comment envisager une adaptation ? « cette production dramatique du "siècle d'or" est peut-être un moment important de l'histoire du théâtre : superficielle et sans caractères, elle n'a pas d'importance humaine. » À moins que...

Tout se mit à bouger. Chaque personnage et chaque situation de Guevara, qui étaient pour moi des choses mortes, vinrent se coller sur ma vie privée et s'en nourrir. [...] L'Infante devenait malade d'orgueil, parce que je fus ainsi en certaines périodes de ma jeunesse. Le roi, dont le caractère est à peine esquissé chez Guevara, prenait forme, pétri de moments de moi. Inès n'était plus une femme qui a un enfant, mais une femme qui en attend un, parce qu'il y avait là une matière humaine que des dames amies m'avaient rendue familière, etc. Chacune de ces créatures devenait tour à tour le porte-parole d'un de mes moi<sup>8</sup>.

Après avoir été dépeinte en beauté divine, Inès de Castro entrait en scène, chez Guevara, Acte I, sc VI, en costume de chasse, le fusil à la main, pour décor, une maison dans un bois. En mai 1942, Montherlant part à Grasse et se donne cinq semaines pour écrire sa pièce. Ainsi la nature imprègne-t-elle, à sa façon, l'atmosphère où se déroulent les scènes hors du Palais, c'est-à-dire le domaine d'Inès :

Je travaillais dans la campagne de Grasse, aussi ennuyeuse que l'est toute campagne. J'ai des idées naïves sur le bienfait de « prendre l'air »...) Pourtant, même assis le cul en terre, parmi les épouvantables délices de la *res rustica*, je veux dire le soleil qui vous aveugle, le vent qui surexcite vos feuilletts, les mouches, les vers de terre, les fourmis, les chenilles, les toiles d'araignées,

---

7. Henry de Montherlant, « Comment fut écrite La Reine Morte », *Théâtre, op. cit.*, p. 179.

8. *Id. ibid.*, p. 179-180.

les tessons de bouteille et les étrons, je connaissais ces moments extraordinaires, quand le sang aux joues, l'accélération des battements de cœur, le frisson dans le dos, etc. communiquent à l'artiste la sensation d'un état sacré<sup>9</sup>.

Le texte de la pièce du dramaturge andalou Luis Velez de Guevara (1570-1644) *Reinar despues de morir*, lue par Montherlant, tiré des Chefs d'oeuvre du théâtre espagnol (J. Hetzel, édit. Paris, 1862), figure dans la première édition de *La Reine morte*<sup>10</sup>, en 1942. Il me servira de fil conducteur pour enquêter sur les enjeux de l'écriture puis, de la réécriture de Montherlant.

Un événement historique qui dépasse la fiction décide de la trame exploitée par Guevara qui garde délibérément le nom des principaux protagonistes. Ainsi la distribution annonce-t-elle : Le Roi Don Alfonso de Portugal, Le Prince Don Pedro, Blanca, Infante de Navarre, Inez de Castro, "dame".

Dans la distribution de Montherlant, on retrouve les principaux rôles, présents chez Guevara. À noter quelques variantes dans l'orthographe des noms, par exemple Inez devient Inès. Montherlant, à son habitude, donne un âge : au Roi, 60 ans, à son fils, 26 ans, à Inès, 26 ans et à l'Infante, 17 ans. Les personnages féminins suivent les rôles masculins, en une seconde liste, et Inès de Castro est citée avant L'Infante de Navarre (doña Bianca). Il élimine les Musiciens et les deux enfants, Alonso et Dionis et introduit un Page du Roi, Dino del Moro. L'originalité majeure consiste à se débarrasser du poids de l'Histoire en affublant le Roi d'un nom imaginaire, Ferrante (engendré par son bagage culturel, pour interpréter ses fantaisies d'auteur, Dieu de sa création dramatique).

---

9. *Id. Ibid.* p. 181.

10. Henry de Montherlant, *La Reine morte ou Comment on tue les femmes*, drame en trois actes, suivi de *Régner après sa mort* de Luis Velez de Guevara, Paris, NRF, Gallimard, 1942. Les citations qui suivent renvoient à cette publication.

Guevara divise son drame en trois actes, ponctués d'une suite de scènes, neuf pour l'acte I, onze, acte II, treize, acte III.

L'acte premier se situe dans un salon jusqu'à la scène sixième où l'on se trouve soudain dans une maison dans les bois, lieu où apparaît Inez de Castro, en costume de chasse, le fusil à la main. À la fin de l'acte I, toute la Cour a fait le déplacement vers ce domaine champêtre où résident Inez et ses deux enfants, Alonso et Dionis. L'acte II, où l'on débat politique, se déroule en appartement, jusqu'à la scène septième, en un bois. Le bois est le lieu de la maison d'Inez et de la chasse.

La scène deuxième de l'acte III nous rapproche du château. Quand nous pénétrerons, avec le Prince, dans une salle du château, scène sixième, ses occupants sont en deuil. La mort a frappé le Roi et Inez.

Trois actes pour chacune des pièces. Chez Montherlant, chacun des deux premiers actes se divise en deux tableaux et l'acte trois en huit scènes, dans un décor unique, propice au dénouement tragique : « Une salle du palais royal. Elle est presque dans l'obscurité. Seuls les abords de l'âtre, où un feu brûle, sont éclairés par le foyer ».

Rien n'est laissé au hasard, tout ce qui n'était que suggéré chez Guevara revêt une valeur symbolique chez Montherlant. Pour traduire le partage des espaces, le clivage irréductible entre le politique et le jardin enchanté de la passion, Montherlant exploite efficacement les ressources de l'esthétique du tableau dans les deux premiers actes. Ainsi le décor du premier tableau du premier acte, une salle du palais royal, à Montemor-o-velho et celui du premier tableau du second acte, le cabinet de travail du Roi, au palais, enferment-ils dans les lieux clos du palais, comme chez Racine, les enjeux et les perversions politiques. Inès paraît au spectateur à l'ouverture du deuxième tableau du premier acte, dans un environnement qui sied à son charme naturel. Écoutons Jacques Robichez :

Le rideau est tombé sur les nobles tapisseries, le trône, les armes du palais royal. Changement radical, il se relève sur la petite maison d'Inès de Castro et sur son jardin, où murmure, dans sa vasque, un jet d'eau, décor fait pour un bonheur intime, à l'écart des splendeurs et des intrigues de la Cour<sup>11</sup>.

Il qualifie pertinemment de « duos d'amour » les deux scènes où les amants expriment leur commune passion et leur crainte.

### **I – La scène d'exposition**

Le chant des musiciens et l'abondance des figures de rhétorique qui agrémentent les dialogues de Guevara reflètent l'esthétique caractéristique des contemporains de Gongora. Le Gongorisme sera balayé par le retour au dépouillement néo-classique, affectation et obscurité reléguées aux oubliettes.

Dès la scène d'exposition, *Régner après sa mort* baigne dans un climat fleuri et précieux qui s'étend à l'ensemble du drame. Dans l'intimité d'un salon, des Musiciens accompagnent la tristesse du Prince qui déjà nomme l'unique objet de sa passion contrariée : « Ah! Inez! mon âme. C'est à toi que je pense en souffrant, en pleurant, en gémissant. Allons, chantez encore! ». Et puisque le chant parle d'Inez, le Prince offre mille écus aux Musiciens pour qui générosité rime avec noblesse. Seul avec Brito, le Prince, comme le public, prend des nouvelles de la sublime Inez et des deux enfants du couple, Alonso et Dionis, le tout exprimé en une prose bavarde et poétique, surchargée d'images. Le fidèle messenger revient du « domaine de Narciso du Mondego, qui tient en gage la beauté souveraine de celle qui est maîtresse » du Prince. Écoutons la description des enfants par Brito « L'un est un jasmin et l'autre un œillet, et chacun est un portrait de vous deux ».

---

11. Jacques Robichez, *Le Théâtre de Montherlant*, Paris, CDU et SEDES, 1974, p. 73.

L'Infante de Montherlant ouvre le feu en taureau fougueux. L'auteur des Bestiaires ne résiste pas à la tentation d'entraîner le spectateur au sein d'une salle de palais royal comme en une arène sanglante où le pouvoir se dispute à coups de passes et d'épée. La scène d'exposition donne le rythme et l'esthétique d'un spectacle aussi violent qu'une corrida. L'Infante crie sa plainte au Roi, et même à Dieu ! Sa douleur expire en métaphore : « Je marche avec un glaive enfoncé dans mon cœur. Chaque fois que je bouge, cela me déchire ». Sa Dame d'Honneur souligne « toute pétrie d'orgueil [...] toujours crucifiée sur elle-même ». La Navarre en elle est humiliée, la Navarre où l'« on meurt d'humiliation ». Comme chez Guevara, elle est venue au Portugal, mariée à Don Pedro, par l'entremise du Roi. Or, le Prince, aussi peu responsable de sa fonction que follement épris lui « déclare que son cœur est lié à jamais ». Elle nous épargne les épanchements dont la pièce espagnole regorgeait. Pedro, aveuglé de passion, a poussé la maladresse jusqu'à prononcer le nom de sa rivale, celle par qui le scandale arrive : Doña Inès de Castro.

## **2 – Ferrante, Pedro, Inès**

La relation Ferrante/Pedro, totale invention de Montherlant, s'inscrit pleinement dans une modernité attachée à la psychologie des personnages.

Ce que Ferrante considère comme un “vice” consiste à aimer une femme et à vouloir son bonheur au lieu de se consacrer à la carrière politique où il est un devoir de se marier à la raison d'État, et d'aimer en coulisses. Pedro, jeune premier romantique semble égaré par quelque erreur de distribution au sein d'une tragédie qui le dépasse, comme un habit de cérémonie, un habit de lumières porté par un toréador inexpérimenté. Il tente en vain de se libérer d'un emploi si peu compatible avec sa sensibilité quasi féminine. Il avance même le souhait de léguer son

privilège d'héritier légitime à un membre de sa famille envieux de sa naissance : « Laissez le trône à mon cousin de Bragance. Il est friand de ces morceaux-là. Qu'on les donne à qui les aime. Non à qui les a en horreur. »

Il est évident que le Roi et Pedro ne parlent pas la même langue et que chacun restera sur ses positions.

Les premiers mots de Pedro à Inès informent le public de l'indissoluble union, cachée au Roi, comme chez Guevara : « Jugez-moi sévèrement : je n'ai osé lui avouer ni que nous étions mariés, ni que ce mariage allait faire en vous son fruit. Sa colère m'a paralysé ». Ici, Inès attend un enfant. Le dramaturge en profite pour métamorphoser la pâle victime en Vierge bibli-que, transcendée par l'Esprit Saint. Inès exprime en paroles d'Évangile le miracle qui s'accomplit en son sein. Avant d'incarner la dernière femme, elle est la première d'un monde qui renaît. L'Infante était « crucifiée sur elle-même ». Inès rédime le couple :

Et puis, aujourd'hui, il me semble que je suis soutenue par notre enfant. Il mène à l'intérieur de moi une lutte féroce, et moi, j'aurais honte si je n'étais pas aussi forte que lui, pour le sauver en nous sauvant. [...] pour le défendre, lui, je me sens tous les courages. Jusqu'à me dire que le mettre au monde dans la facilité serait un amoindrissement.

À l'acte II Pedro, incorrigible rêveur, évadé temporaire des prisons du Roi, persiste à s'illusionner pour son fils de l'utopie d'une existence à l'image de l'Amour où il a été conçu : « Que le dur monde où il va aborder ne le traite pas en ennemi, lui qui n'est l'ennemi de personne. Que la profonde terre l'accueille avec douceur, lui qui ne sait rien encore de ses terribles secrets ».

Après le fils, le père. L'arrivée de Ferrante, annoncée par un serviteur, exclut Pedro : « C'est doña Inès de Castro que sa Majesté veut voir. Et elle veut la voir seule. » Pleinement Roi, apparemment insensible au physique de la jeune première, Ferrante retrace une généalogie où il extrait des circonstances atténuantes : « Il me plaît que vous soyez un peu Portugaise par votre mère, alors que votre père était gentilhomme d'une des plus anciennes familles de Galice. » Il s'étonne de ne l'avoir pas vue à la Cour. La réponse d'Inès confirme ce que le décor suggérait : « N'ayant pas d'intrigue à y mener, je ne m'y serais pas sentie à l'aise ». Le Roi approuve, lucide, il ajoute : « La cour est un lieu de ténèbres. [...] Le mensonge est pour mes Grands une seconde nature... ». La magnanimité du Roi s'évanouit lorsqu'il apprend le mariage d'Inès et de Pedro. Elle devient une « bâtarde » et son fils un impossible successeur dont la : « couardise égale sa fourberie et sa stupidité [...] À moins que... à moins qu'il n'est compté sur ma mort. [...] Ah ! j'avais bien raison de penser qu'un père, en s'endormant, doit toujours glisser un poignard sous l'oreiller pour se défendre contre son fils. » Encore une atteinte oedipienne... Mais Ferrante oublie l'objet du désir. Sa clémence n'a d'égal que son mépris pour la gent féminine : « retirez-vous dans vos chambres : on ne vous y fera nul mal ».

Ferrante envoie son fils « en prison ! En prison pour médiocrité ». La formule, devenue célèbre, appartient au registre du signataire de « La morale de midinette <sup>12</sup> », excédé par la déchéance d'une France qui mérite sa défaite.

L'acte II bouleverse les enjeux : le ver ronge le fruit. Le machiavélisme des conseillers du Roi souffle le soufre des enfers en plaidant la mort d'Inès, à l'exemple de leurs modèles chez Guevara, comme si la corruption traversait les âges sans pren-

---

12. Henry de Montherlant, « La France et la morale de midinette », *L'Equinoxe de septembre*, Essais, *op. cit.*, p. 835.

dre de rides où il est question de stratégie politicienne. Chez Guevara, le Roi devait de même arbitrer. Alvar Gonzalvès, son conseiller, avance « Il me semble que la vie d'Inez... », insiste « Sire, parce que c'est la seule manière de conclure le mariage de don Pedro et de l'Infante ». L'Infante se récrie : « Oh! cela non, ... ». L'insoluble dilemme tourmente le Roi pris d'un malaise, « je suis fatigué : je me sens indisposé », moralement tout autant que physiquement, mortellement atteint.

Chez Montherlant aussi, l'argument décisif revient à Alvar Gonçalvès : « Sans compter que – monastère ou exil – on penserait que Votre Majesté a eu peur de verser le sang. Ce qui conviendrait mal à l'idée qu'on doit se faire d'un roi ».

### **3 – Inès, l'Infante**

La fin de l'acte II, scène V, est entièrement consacrée à un échange entre l'Infante et Inès. L'échange entre les deux rivales avait déjà sa place chez Guevara. L'Infante de Montherlant, qui « a été élevée pour le règne », nous ramène au sein de l'arène politique : « Le Roi souffre de bientôt mourir : or, c'est à la fin du combat de taureau que le taureau est le plus méchant. » Elle a fait écouter le conseil des ministres : « Un des pages a parlé ». Inès de s'étonner : « Le plus jeune ! Celui qui est si beau ! ». L'infante, contaminée par Montherlant, généralise, sous forme de maxime : « Un jeune démon est toujours beau. » Elle prévient Inès et la met en garde contre l'instabilité du Roi d'autant plus influençable qu'il est en fin de parcours et que sa santé décline : « ... une pensée dangereuse comme une lame a été glissée dans son esprit, et il ne l'a pas repoussée aussi vivement qu'il eût dû. » L'Infante, qui « n'a jamais aimé... par la grâce de Dieu ! » et qui, du haut de ses dix-sept ans, enfermée dans son armure narcissique, n'est « pas encore parvenue à comprendre comment on peut aimer un homme » connaît d'instinct les préceptes du moraliste roué qui ne fait confiance

à personne : « Lâcheté : c'est un mot qui m'évoque irrésistiblement les hommes. » Elle invite Inès à la suivre en Navarre « Allons Inès, venez ! Je vous tends votre vie. Le souffle des rois est brûlant. Il vous consumera ».

Des animaux s'ébattent dans le ciel des idées des personnages chez Montherlant, comme chez Guevara. L'Infante du drame ancien abattait un héron, blanc de pureté, montrant à Inès le danger qui rôde. Pour l'Infante de Montherlant : « L'hirondelle est blessée, dona Inès. Combien de temps volera-t-elle encore, si elle ne trouve abri ? ».

Inez ne vivait que pour et par Pedro « Et, puisque je suis lui, je dois, lorsque vous me parlez comme doña Blanca de Navarre, vous répondre comme don Pedro du Portugal ». Inès, dans *La Reine morte*, s'exclame : « C'est lui qui est mon âme ».

Si elles ont toutes deux un titre légitime, le Prince n'en est pas moins bigame.

L'Amour inspire l'Inès de Montherlant qui, paradoxalement, invente les mots pour convaincre qui échappent à l'Infante : « Si j'avais une aile, ce ne serait pas pour fuir, mais pour protéger ». L'Infante ne peut le nier, il y a de la noblesse dans le désir d'Inès de rester : « Je sais, cela se paie cher, d'être noble ». À bout d'arguments, mise en échec par la transcendance des sentiments, l'Infante tend une ultime perche pour avilir Inès qui refuse encore « d'acquérir le page, qui est d'enfer, et de savoir par lui les intentions du Roi ». La trop parfaite rivale a gagné la partie au prix du sacrifice de sa vie : « Eh bien ! doña Inès, soyez donc sublime, puisque c'est cela décidément qui vous tente. Sublime en ne partant pas. Sublime en ne poussant pas à trahir. Allons, soyez sublime tout votre saoul, et mourez-y. Adieu ».

Un bracelet de pierreries tombe de l'auguste bras de l'Infante, Inès le ramasse et lui tend, d'où la leçon de la « Grande »

à la « Douce<sup>13</sup> » : « Chez nous, une princesse de sang royal ne peut rien accepter, qui ne lui ait été tendu par quelqu'un de sa maison. Ce bracelet qui joint si mal vous restera comme symbole de ce qui ne s'est pas joint entre nous ». En matière de symbole, l'amoureuse n'a de leçon à recevoir de personne : « Si c'est un symbole, il y a des choses tellement plus pures que le diamant... »

Et l'acte se clôt sur un baiser fraternel.

À l'acte III, l'ombre de l'Infante fera entendre sa voix pour encore prévenir du danger. Face au Roi, les arguments d'Inès échoueront « ...toi aussi, à ton tour, tu ne pourras pas convaincre. ». Les femmes n'ont pas voix au chapitre, toutes doivent disparaître, victimes de la malédiction biblique infligée à leur sexe, ainsi du drame de Montherlant, régi par l'ambition explicite du sous-titre imposé à l'édition de 1942 : *La Reine morte, ou Comment on tue les femmes*.

---

## La Peine de Mort

### I – Du côté de chez Guevara

Le Prince fait poser une couronne sur le front d'Inez : « Voici la Reine morte ! ». Sur ordre de Pedro, le Connétable a tué cruellement les assassins d'Inez : « Je leur ai fait ouvrir le cœur et les épaules. » Aussitôt intronisé, le nouveau Roi semble abandonner la partie : « Comment puis-je vivre ? Allons mourir, Allons mourir, sentiments et amour, allons mourir ».

Le rideau tombe sur les paroles du Connétable : « Voici, là, Inez couronnée. C'est ainsi que le poète termine sa tragédie, dans laquelle Inez régna après sa mort ».

---

13. Mireille Guitz, « les Grandes et les Douces », *Les critiques de notre temps et Montherlant*, Paris, Ed. Garnier, 1973, p. 73.

Le dramaturge a suivi le récit des événements historiques, offrant à Inez de Castro une couronne poétique pour régner après sa mort.

## **2 – Du côté de chez Montherlant**

Ferrante, surhomme, au crépuscule de sa gloire, parle en Antéchrist. Sa maligne béatitude s'achève en apothéose lorsqu'Inès a le malheur de lui annoncer qu'elle attend un enfant. Relevons certains de ces « mots faits pour désespérer » adressés à Inès :

Un enfant! Encore un enfant! Ce ne sera donc jamais fini!  
[...] Encore un printemps à recommencer, et à recommencer moins bien! [...] Alors, tuez-le donc quand il sortira de vous. Donnez-le à manger aux pourceaux. Car il est sûr que, autant par lui vous êtes en plein rêve, autant par lui vous serez en plein cauchemar.

Haine infernale de celui qui vient d'inverser le sens des Ecritures saintes du Sermon sur la Montagne: « Heureux celui qui a peu donné, et, ce qu'il avait donné, qui l'a repris. Heureux celui de qui les enfants ne portent pas le nom. ». Ferrante se substitue à Dieu en condamnant à mort l'espérance et l'avenir représentés par la pureté angélique d'Inès. La malédiction portée sur son fils et sur sa descendance, (« Et voici que vous, Sire, [...] sur cet amour vous venez de jeter l'anathème »), entraînera sa chute et celle de son royaume.

Sa dernière pensée va à Dino del Moro, le jeune Page qui a trahi, prouvant la dérisoire illusion d'un Roi épris d'amitiés particulières pour le meilleur et le pire « Que l'innocence de cet enfant me serve de sauvegarde quand je vais apparaître devant mon Juge ».

### **Conclusion: Du Mythe de l'Écriture au Mythe d'Inès de Castro**

Le célèbre écrivain a voulu se doter de la légende de l'enfant qui, en naissant, tue sa mère. Reprenant inlassablement la litanie de son enfantement tragique, il dit encore, à la fin de sa vie, en réponse à Jacques Chancel, lors de l'émission Radioscopie :

Ma mère était malade depuis ma naissance... je suis la cause de sa maladie.

Jacques Chancel – Vous avez dit : Je suis né...

Henry de Montherlant –... Oui, en tuant ma mère... Car elle a eu, si j'ai bien compris, une perte de sang qui l'a affaiblie... Elle est morte tuberculeuse au bout de vingt ans<sup>14</sup>.

Ses doubles littéraires, Alban de Bricoule des Bestiaires ou Costals des Jeunes Filles s'initient à éliminer la gent féminine pour féconder leur veine créatrice. Avant de se suicider en 1972, Montherlant met le point final aux Garçons, roman de toute une vie, dont il a remanié les épreuves tout au long de sa carrière. Au-delà de l'aura sulfureuse associée au nom de Montherlant, *La Reine morte* règne après sa mort, couronnée par le succès de la pièce.

S'inspirant de Luis Velez de Guevara, Houdar de la Motte fait représenter en 1723, sa tragédie en vers, en cinq actes, *Inès de Castro*; en 1912, à Paris, à l'affiche du théâtre François Copée, l'insipide version d'Alfred Poizat, en vers et en trois actes, intitulée également *Inès de Castro*; en 1942, première représentation de *La Reine morte* à la Comédie française. Au Festival de Bellac, en 1964, le public applaudit *Inès de Portugal*<sup>15</sup>, du célèbre dramaturge espagnol, Alejandro Casona (digne héritier

---

14. Jacques Chancel, Radioscopie, Paris, Ed. J'ai Lu, Robert Laffont, 1975, vol. I, p. 138.

15. Alejandro Casona, « Inès de Portugal », *L'Avant-Scène Théâtre*, bi-mensuel n° 343, (Paris, 1965).

de Guevara et de Montherlant), pièce traduite et adaptée par André Camp.

En le célébrant à travers la diversité de ses actualisations, nous couronnons le mythe du personnage qui règne après sa mort : Inès de Castro.

## **Bio-bibliographie**

---

Florence Bellamy après des études théâtrales, notamment avec Paul Guers, qui a créé le rôle de l'abbé de Pradts dans *La Ville dont le prince est un enfant*, a consacré sa thèse de doctorat à « La Paternité dans l'œuvre de Henry de Montherlant ». Elle a aussi rédigé l'essai « Montherlant et les garçons » (inédit). Elle poursuit sa quête littéraire sur le théâtre au XX<sup>e</sup> siècle et les Discours.



## Variations iconographiques: le couronnement d'Inès de Castro

---

**Anne-Marie Pascal**  
Université Lumière Lyon 2

*L'histoire des amours d'Inès de Castro et de l'infant Dom Pedro fait partie de la culture et de l'imaginaire portugais, transmise par la tradition orale et perpétuellement renouvelée dans la création artistique – sculpture, littérature, peinture et musique. De nombreuses études en ont montré l'extraordinaire vitalité au Portugal et en Europe à la fois comme grand mythe historiographique – l'affirmation du royaume du Portugal dans les tourbillons de l'histoire de la péninsule ibérique – et comme dramatisation de l'amour passion, à l'instar des grands couples mythiques de la tradition occidentale, Tristan et Iseut, Abélard et Héloïse, Orphée et Eurydice, Roméo et Juliette.*

*La première représentation mythifiée d'Inès se rapporte à l'iconographie de la sanctification, celle d'une reine martyre, victime innocente de la raison d'État telle que nous pouvons l'admirer dans le gisant du tombeau du monastère d'Alcobaça.*

*La deuxième représentation, plus dérangeante, car elle transgresse non seulement les codes de bienséance, mais aussi les interdits qui entourent la sépulture, s'est constituée à partir de l'image repoussante et macabre suscitée par l'épisode apocryphe du baise-main posthume. Elle apparaît pour la première fois dans la littérature au XVII<sup>e</sup> siècle mais prendra progressivement une place très importante dans les représentations iconographiques au XIX<sup>e</sup> siècle. Le tableau du peintre Pierre-Charles Comte, daté de 1849, intitulé Le couronnement d'Inès de Castro appartenant à la collection permanente du musée des Beaux-Arts de*

*Lyon, est à l'origine de cette étude. Interpellée par ce tableau qui bousculait nos propres images inésiennes, nous avons décidé d'en approfondir le sens dans une étude comparative avec d'autres représentations portugaises et espagnoles<sup>1</sup>.*

## **Le tombeau d'Inès: sanctification et résurrection**

---



Sa mort et la mise en scène de ses funérailles vont donner à Inès une gloire posthume, immortalisant l'amour passionné du roi Dom Pedro. Une fois sa vengeance assouvie, commença un long processus de légitimation de ses amours avec Inès qui le conduira en 1360 à déclarer publiquement qu'il l'avait épousée secrètement à Bragança du vivant de son père, puis à faire construire un splendide tombeau dans l'église du monastère cistercien à Alcobaça, pour y transférer deux ans plus tard sa dépouille mortelle. Il fit placé à côté un deuxième tombeau qui lui était destiné.

---

1. Nous reprenons ici, en y apportant de nouveaux documents iconographiques, un article précédent « Inés de Castro: le couronnement de l'amour ou la mort couronnée », in *Textures, Transgressions*, Lyon, n° 14, Centre de recherche « Langues et cultures européennes », Université lumière Lyon2, 2005, pp. 207-229.

Il fit transférer son corps depuis le monastère de Santa Clara de Coimbra où il gisait, avec le plus d'honneur que l'on pourrait rendre. Elle venait en effet sur une litière, dressée avec une grande recherche pour l'époque, portée par des chevaliers de haut rang et escortée par de nobles gentilshommes et de très nombreuses autres personnes, femmes, jeunes filles et membres du clergé. Le long du chemin se tenait un grand nombre d'hommes, des cierges dans les mains, placés de telle sorte que son corps se trouva tout au long du trajet entre des cierges allumés. Il arrivèrent ainsi jusqu'au dit monastère, situé à dix-sept lieues de là et, tandis que l'on disait de nombreuses messes, elle fut mise dans ce tombeau en grande solennité. Ce fut la translation la plus remarquable jamais vue au Portugal jusqu'à ce jour<sup>2</sup>.

Le tombeau, un des plus beaux bijoux de l'art funéraire portugais, est à lui seul une tentative d'immortaliser le souvenir d'Inès, de célébrer sa beauté et sa jeunesse, rendant plus cruel son tragique destin. Elle y est vénérée non seulement comme une reine mais comme une sainte martyre, victime innocente, qui attend, les yeux ouverts, le jour triomphal du jugement dernier qui verra la résurrection des corps. Le sarcophage d'Inès offre sur sa base l'histoire du Christ, de l'annonciation à la crucifixion. Le panneau situé au pied est une évocation du jugement dernier avec le paradis et l'enfer, mais dans un coin du paradis, on voit dans une gracieuse arcade, un homme et une femme couronnée qui jouissent ensemble de la paix éternelle. Les scènes figurant sur le tombeau de Pedro ont été interprétées par Manuel Vieira Natividade<sup>3</sup> comme des scènes de la légende d'Inès, apparentant sa vie à celle d'une martyre, en particulier

---

2. *Chronique du roi D. Pedro I, Crónica do rei D. Pedro I*, texte établi par Giuliano Macchi et traduit par Jacqueline Steunou, Paris, Editions du CNRS, 1985, ch. XLIV, p. 247.

3. Manuel Vieira Natividade, *Ignez de Castro e Pedro o Crú perante a iconographia dos seus túmulos*, Lisboa, Typ. "A Editora", 1910.

celle où elle implore la clémence du roi et celle où elle est livrée au bourreau et décapitée.

Le gisant d'Inès rassemble deux conceptions religieuses de la mort, celle du repos et celle de la marche vers le paradis. Philippe Ariés définit la première comme une liturgie de dormants, de reposants, à l'image des sept dormants d'Éphèse.

Ce ne sont en vérité, ni des vivants insoucians, ni des agonisants douloureux, ni des morts putrescibles ni non plus des ressuscités dans la gloire mais des élus qui attendent dans le repos et la paix la transfiguration du dernier jour, la résurrection<sup>4</sup>.

La deuxième renvoie à la transmigration de l'âme au paradis, très présente dans l'iconographie religieuse à partir du XI<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle, et matérialisée ici par les anges soulevant la tête d'Inès, prêts à l'emporter dans la Jérusalem céleste. A ce titre récit et sculpture s'inscrivent dans une symbolique parfaitement cohérente. Le remarquable texte de Fernão Lopes, cité précédemment, qui décrit le cortège accompagnant la dépouille d'Inès de Coimbra à Alcobaça, autorise à y voir non seulement une marche royale vers le couronnement posthume mais aussi une préfiguration du voyage vers l'au-delà.

Les lettres gravées sur le tombeau de Dom Pedro A : *E AFIM DOMUDO*, ont aussi donné lieu à une double interprétation, un serment d'amour éternel du roi à l'égard de sa bien aimée : « Jusqu'à la fin du monde » ou une profession de foi dans la résurrection, « Ici j'attends la fin du monde »<sup>5</sup>. Il est d'ailleurs très intéressant de remarquer combien dans cette interprétation symbolique l'imagination est vive, les tombeaux initialement

---

4. Philippe Ariés, *L'homme devant la mort*, I. le temps des gisants, Paris, Points, 1977, p. 238.

5. Suzanne Cornil, *Inès de Castro, contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes*, Bruxelles, Palais des Académies, 1952, pp. 33-35.

côte à côte furent placés face à face au XIX<sup>e</sup> siècle, faisant naître la légende que le roi en avait décidé ainsi pour que le jour de la résurrection son premier regard se porte sur sa bien-aimée.

Comme l'affirme Suzanne Cornil, il est indéniable que la construction des tombeaux aussi bien que les chroniques du siècle suivant en particulier celles de Fernão Lopes contiennent déjà les motifs qui vont inscrire cette histoire dans la lignée des amours mythiques. C'est d'ailleurs dans cette perspective que s'ouvre le chapitre XLIV de la chronique de Dom Pedro :

C'est parce qu'il est rare de trouver chez un être un amour semblable à celui que le roi dom Pedro éprouva pour dona Inès que les Anciens ont pu dire que seule est véritablement aimée la personne dont le temps qui passe n'efface pas la mort dans le souvenir. Et si quelqu'un venait à dire que nombreux furent par le passé ceux qui aimèrent autant et plus que lui, comme Ariane, Didon et d'autres que nous ne nommons pas, ainsi qu'on le lit dans leurs lettres, nous leur répondons que nous ne parlons pas d'amours imaginées [ ]. Nous, nous parlons d'amours qu'on raconte et qu'on lit dans les histoires et qui sont fondées sur la vérité<sup>6</sup>.

---

## **Le couronnement posthume : un *memento mori***

---

Depuis cinq siècles, cette histoire a suscité et continue à susciter de très nombreux textes dans la littérature européenne au Portugal, en Espagne, en France, en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Hollande, en Grèce et en Russie ainsi qu'en Amérique du sud<sup>7</sup>.

---

6. Fernão Lopes, *Chronique du roi D. Pedro I, Crónica do rei D. Pedro I, op. cit.*, p. 245.

7. Sur ce sujet, il existe deux excellentes bibliographies et études: Maria Leonor Machado de Sousa, *Inês de Castro na literatura portuguesa*, Lisboa, ICALP, 1984 ainsi que *Inês de Castro, um tema português na Europa*, Lisboa, edições 70, 1987 et Adrien

L'exhumation se transformera en une véritable scène de couronnement posthume avec le fameux baise-main infligé à la cour. L'ensemble des chercheurs s'accordent pour en voir l'origine dans la littérature espagnole, dans les deux tragédies de Jerónimo Bermúdez parues à Madrid en 1577, intitulées *Nise Lastimosa* et *Nise Laureada*. La première est une adaptation de la tragédie d'António Ferreira, la seconde a pour sujet les événements qui se sont déroulés après la mort d'Inès, l'échange de prisonniers, le supplice des conseillers, l'exhumation du cadavre, mais surtout la scène macabre dans laquelle Pedro fait installer Inès sur un lit d'apparat, et oblige toute la cour à lui rendre hommage en lui baisant la main<sup>8</sup>. Cet épisode sera ensuite accepté comme un fait historique au Portugal; en 1639, Manuel de Faria e Sousa l'intègre dans l'historiographie officielle et on le retrouve dans la plupart des drames consacrés à la mort d'Inès aux siècles suivants mais avec des atténuations pour épargner la sensibilité des spectateurs. Ainsi dans la pièce de l'espagnol Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, publiée en 1652, le roi Afonso IV meurt subitement quelques instants après la mort d'Inès, le nouveau souverain, fou de douleur, fait immédiatement emprisonner les meurtriers, et en attendant leur supplice Inès est couronnée :

*Esta es la Ines laureada, / Esta es la reina infeliz / que mereció en Portugal, / reinar después de morir*<sup>9</sup>.

---

Roig, *Inesiana ou bibliografia geral sobre Inês de Castro*, Coimbra, Biblioteca geral da Universidade, 1986.

8. Sur ce sujet cf. Teyssier, Paul, « Un problème d'histoire littéraire luso-espagnole: la genèse de l'épisode macabre dans le mythe d'Inès de Castro », *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Paris, Editions Hispaniques, 1975, 13 p.

9. Guevara, Luis Vélez de, *Reinar después de morir*, Lisboa, 1652. Nous reprenons ici la citation de Suzanne Cornil p. 80. Voilà Inès couronnée/Voilà la malheureuse reine de Portugal/Qui mérita de régner après sa mort. Dans cette pièce, dont s'inspira Montherlant pour écrire *La reine morte* en 1942, l'infante promise au prince est une princesse de Navarre, appelée Dona Blanca. Rivale d'Inès, sa jalousie et son orgueil apportent un nouveau ressort dramatique.

Le thème se transforme au XVIII<sup>e</sup> siècle, souvent réduit à un simple conflit amoureux mais les romantiques et les auteurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle tentent de rendre à Inès et à Pedro leur véritable rang sur le plan dramatique. Ils accentuent le pittoresque médiéval et renouent avec la tradition de la passion et de la lutte entre l'État et l'individu. En France, l'intérêt pour Camões suscite de nouvelles traductions avec de luxueuses éditions accompagnées de gravures illustrant le thème « inésien »<sup>10</sup>. Même Victor Hugo fut tenté et en fit un mélodrame à l'âge de quatorze ans. Jamais comme au XIX<sup>e</sup> siècle, le couronnement posthume n'a été aussi souvent repris mais, bienséance oblige, il réunira dans une même journée, ce qui s'est passé sur sept ans, la mort d'Inès en 1355, celle du roi en 1357, le supplice des conseillers en 1360, le transfert du corps à Alcobaça en 1362.

Dans la peinture et dans les gravures qui accompagnent les éditions des *Lusiades*, l'épisode d'Inès de Castro est représenté essentiellement à partir de trois scènes, la rencontre avec le roi où Inès à genoux, entourée de ses enfants, le supplie de l'épargner, son assassinat en présence des enfants et parfois du roi, le couronnement et le baise-main posthume qui, contrairement au Portugal, connut un certain succès surtout en France et en Espagne. Remarquons que Camões ne fait jamais allusion à cet épisode.

Nous nous proposons ici d'étudier l'évolution de ce motif au XIX<sup>e</sup> siècle à partir de quatre documents iconographiques :

---

10. B. Xavier Coutinho, *Camões e as artes plásticas, subsídios para a iconografia camoëana*, Porto, Livraria Figueirinhas, 1948.

« Le roi Dom Pedro fait rendre les honneurs royaux  
au Corps d'Inès morte depuis sept ans »

La première gravure, reproduite ci-dessous, est une des illustrations du livre *Beautés de l'Histoire du Portugal*, de Jean-René Durdent, publié à Paris en 1816. Malgré le commentaire placé au bas de la gravure, on observe plutôt le dessin d'une princesse endormie que celui d'un cadavre exhumé après sept années<sup>11</sup>.



---

11. *Ibid.*, p.197, la gravure est aussi reproduite dans le catalogue de la BNL, *Inês de Castro*, 1355-2005, p. 64.

*Le couronnement d'Inès de Castro*  
du peintre Pierre-Charles Comte, 1849

---



*Huile sur toile, 1,30 x 0,97, Lyon, musée des Beaux-Arts<sup>12</sup>.*

---

12. L'ensemble des informations dont nous disposons sur le peintre et sur le tableau proviennent des dossiers qui se trouvent à la bibliothèque du Musée des Beaux-Arts de Lyon ainsi que d'un mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art, Emilie Charlier, Monographie de Pierre-Charles Comte (1823-1895), Université Lumière Lyon2, 1998. Pierre-Charles Comte est né à Lyon en 1823, dans une famille protestante de la haute bourgeoisie du négoce de la soie. Entré en 1841 à l'Ecole des Beaux Arts de Lyon, il poursuivit sa formation à Paris dans les ateliers de Robert-Fleury, Paul Delaroche et Horace Vernet. Pendant toute sa carrière il illustra des

Ce tableau apporte une touche plus morbide. Il s'agit bien ici d'un cadavre installé sur un trône, une sorte de momie, qui tend une main squelettique et dont le visage cireux, tel un masque mortuaire, est ceint d'un bandeau blanc. Dans cet hommage qui respecte la hiérarchie sociale toutes les classes de la société sont représentées. Agenouillés dans l'ombre, des moines brandissent une bannière, en arrière plan, on distingue la mitre de deux dignitaires ecclésiastiques et le voile de deux religieuses. La noblesse est représentée par des chevaliers s'inclinant devant le trône pour le baise-main, l'un d'eux s'exécute sous le regard autoritaire du roi ; le jeune enfant qui a un mouvement de recul en regardant Inès, pourrait bien être le prince héritier accompagné de son précepteur ; les dames de la cour bien visibles se tiennent à gauche du trône, alors qu'en bas du tableau, au premier plan, le peuple forme une frise plus compacte. Ce tableau plein de gravité est particulièrement soigné dans la reconstitution des détails historiques, architecture romanes des voûtes de l'église du couvent d'Alcobaça, emblème de la royauté portugaise placé à l'intérieur du baldaquin rouge qui surmonte le trône et dont les insignes rappellent le miracle d'Ourique, soyeux et richesse des étoffes des robes des dames de la cour, reflet métallique des armures et des lances.

La composition en est très équilibrée, tout le tableau baigne dans une demi-pénombre éclairée par des torches. Seuls la morte et les personnages qui l'entourent sont illuminés, faisant

---

sujets historiques et des scènes de genre de l'époque des Valois, avec un intérêt tout particulier pour les guerres de religions. Il fait partie des peintres d'histoire, influencé à la fois par la génération de l'école lyonnaise des peintres troubadours Fleury Richard et Pierre Rivol de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qui se sont attachés à la reproduction d'anecdotes historiques empreintes de sentimentalisme, mais aussi par les peintres romantiques fascinés par les grands soubresauts de l'Histoire et la violence des passions. Ce peintre aujourd'hui oublié, connu une certaine notoriété sous le Second Empire, son tableau le plus célèbre, Henri III et le Duc de Guise, aujourd'hui au Château de Blois, fut exposé à Paris au Salon 1855 et lui valut la reconnaissance dans les milieux artistiques parisiens.

ressortir la blancheur de la robe qui contraste violemment avec le rouge du velours du trône et du baldaquin. Cependant il ne s'agit plus comme dans les gravures précédentes d'une belle endormie mais bien d'un cadavre. Le peintre a d'ailleurs su exprimer les sentiments des personnages, l'effroi du jeune prince, mais surtout la crainte mêlée de stupeur de l'assemblée, la plupart ont les yeux baissés, certains détournent leur regard.

Outre le contexte historique qui témoigne de l'intérêt des romantiques pour le Moyen Âge et pour les sujets macabres, nous voyons dans ce tableau une forme de *memento mori*, un rappel de la mortelle condition commune à toutes les classes de la société et à tous les âges de la vie, auquel on pourrait ajouter l'épithète funéraire : *fui quod es / Eris quod sum*, « j'étais ce que tu es / tu seras ce que je suis ». La jeune fille à droite du trône, dont le visage est encadré dans une coiffe blanche semblable aux bandeaux qui enserrant le visage de la reine n'est-elle pas le miroir de la jeune Inès lorsqu'elle séduit le prince, et le devenir ultime de la reine n'est-il pas inscrit sur la bannière placée symétriquement dans l'ombre de la partie gauche du tableau représentant une tête de mort et deux tibias croisés, motif traditionnel dans la peinture des vanités ?

---

### Hommage rendu au cadavre d'Inès de Castro

---

Cette interprétation se trouve aussi confirmée dans deux œuvres espagnoles postérieures. La gravure ci-après<sup>13</sup> a été publiée à Barcelone en 1874 dans une traduction espagnole des *Lusiades*<sup>14</sup> pour illustrer l'épisode d'Inès de Castro. Si le titre est sans ambiguïté, le motif de la gravure est encore plus explicite, c'est un

---

13. Coutinho, B Xavier, 1948, tome II, p. 36.

14. *Los Lusíadas de Luis de Camoens según la última edición correcta publicada por el Dr Caetano Lopes de Moura. Traducción de D. Manuel Aranda y Sanjuan*, Barcelona, 1874.

squelette qui nous est représenté, revêtu des atours royaux, rappelant les motifs médiévaux des danses macabres. Le geste impératif du roi, son visage plein de haine accentuent l'horreur qu'inspire la vue du cadavre et l'obligation de s'incliner devant lui.



Gomez y Planas, *Homenaje tributada por la nobleza portuguesa al cadáver de Dona Inés de Castro*, 1874, gravure, 0,140 x 0,095.

La deuxième tableau est une œuvre du peintre espagnol Salvador Martínez Cubells (1842-1914) intitulée *Doña Inés de Castro*, 1887. Selon B. Xavier Coutinho, il a fait partie des collections

du Musée du Prado à Madrid<sup>15</sup> et a été reproduit dans la revue portugaise *Occidente* qui en fait la description suivante :

*Inês de Castro depois de retirada do caixão é posta no trono conservando o corpo hirto, inteiriçado, a rigidez de múmia ; está ricamente vestida de branco, tendo um véu que mal oculta o esverdinho rosto, o qual lhe desce sobre o peito ; tem ela as mãos cruzadas apoiadas nas coxas e os dedos enclavinados brancos como cera. Ao lado, soberbo de vida e energia, envolto nas púrpuras e arminhos régios, D. Pedro I ordena à corte que avance a beijar a mão da defunta. [ ] Uma nota curiosa não escapou ao artista, é a esfera de metal ao lado do rei, exalando perfumes, para combater as emanações pútridas do cadáver da inditosa Inês »<sup>16</sup>.*

Nous avons volontairement conservé la chronologie dans la présentation de ces icônes car elle révèle une intéressante gradation dans l'expression du macabre, de la belle endormie à la tête de mort. Le regain d'intérêt pour les tombeaux et les sculptures de gisants est indéniable pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Le thème de la mort y est omniprésent comme dans l'œuvre du peintre d'histoire Jean-Paul Laurens qui représenta lui aussi un épisode macabre de l'histoire de la péninsule ibérique. Il exposa à Paris, en 1876, un tableau représentant François de Borgia, vice-roi

---

15. D'après María Pilar Queralto Del Hierro, ce tableau a brûlé. *Inês de Castro*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 145.

16. B. Xavier Coutinho, tome II, p. 443- 444, « Inês de Castro après avoir été retirée du cercueil est placée sur un trône, son corps roide, raidi, ayant la rigidité d'une momie; elle est richement vêtue de blanc, un voile, qui lui descend jusqu'à la poitrine, cache mal son visage verdâtre; elle a les mains croisées appuyées sur ses cuisses et ses doigts entrelacés blancs comme de la cire. A son côté, plein d'arrogance et d'énergie, enveloppé de la pourpre et de l'hermine royales, D. Pedro ordonne à la cour de s'avancer pour baiser les mains de la défunte. [ ] Un curieux détail n'a pas échappé à l'artiste, la sphère de métal au côté du roi, exhalant des parfums pour combattre les émanations putrides du cadavre de la malheureuse Inês, Traduit par nous, la reproduction du tableau et les commentaires sont extraits de la revue portugaise, *Occidente*, 1912, XXXV, n° 1224.

de Catalogne, devant le cercueil ouvert d'Isabelle de Portugal. La scène se situe en 1537, lorsque sur ordre de Charles Quint, il accompagna le transfert de la reine à Grenade et fit ouvrir le cercueil afin de reconnaître le cadavre de la souveraine pour un dernier hommage. Saisi d'horreur à la vue de ce visage défiguré, il eut une véritable révélation spirituelle qui le conduisit à quitter la cour et entrer dans l'ordre des Jésuites<sup>17</sup>.

Peut-on lire dans ces tableaux français et espagnols du XIX<sup>e</sup> siècle un goût morbide pour les scènes de ce genre, transgressant les codes de bienséance et du respect même de la sépulture? Cette réflexion s'intégrerait dans une réflexion d'ordre anthropologique plus approfondie sur l'imaginaire collectif des deux pays. Nous nous contenterons de remarquer qu'au Portugal le sujet n'est guère prisé à cette époque, il est même rejeté pour privilégier la confrontation d'Inès avec le roi<sup>18</sup>, son assassinat<sup>19</sup> ou sa représentation comme une princesse endormie lors de la cérémonie du couronnement. La différence de réception est sans doute significative de la dimension prise par le mythe au Portugal où il fait partie intégrante de l'identité nationale que les différentes générations reçoivent comme un legs que chaque artiste a généralement sublimé.

La légendaire intronisation de la reine qui a suscité au XIX<sup>e</sup> siècle de bien macabres représentations constitue l'autre face du mythe, celui de la mort couronnée. Contrairement à la symbolique du gisant, la mort est représentée comme une rupture, une transgression, l'échec de la condition humaine. Le baise-main devient alors un *memento mori*, une vanité rappelant la

---

17. Ce tableau se trouve au Musée de Brest, nos commentaires s'appuient sur le catalogue Jean-Paul Laurens/ 1838-1921/ Peintre d'Histoire, Paris, 1997, p. 92-93.

18. Nous pensons en particulier au tableau de Columbano, datée de 1902, exposé dans la salle Camões du Museu Militar à Lisbonne.

19. Illustration de Soares Dos Reis pour l'édition de *Os Lusíadas* de 1878, présentée dans B. Xavier Coutinho, tome II, p. 41-56.

fragilité de la vie, de la jeunesse et de la beauté face à la toute puissance de la mort qui dénude les corps et les choses et ne laisse que le crâne dépouillé de son enveloppe charnelle. On y retrouve la symbolique de la danse macabre qui exprime la tension entre *Eros* et *Thanatos*. Mais cette rupture, ce vide, cette enveloppe creuse ne sont-ils pas à leur tour une invitation à l'écriture et à la création ?

## **Résurgences du mythe aujourd'hui : poésie et peinture**

---

C'est autour du tombeau d'Alcobaça et de la fontaine des amours consacrée par Luís de Camões que le mythe se perpétue encore aujourd'hui. Car le tombeau n'est pas le lieu où gît le cadavre, il est le poème de pierre qui consacre le souvenir de l'être aimé, la victoire de l'amour sur la mort. La figure radieuse du gisant est une allégorie de la beauté, de la jeunesse, et de l'*Eros*, en somme le couronnement de l'amour, rituel qui se poursuit dans l'écriture poétique.

Dans le poème « La mante d'Inès », Fiamma Pais Hais Brandão réunit dans une alchimie poétique, les symboles de la pierre et de l'eau, le gisant et les larmes :

*Também de pranto/ a vestiram toda/ era como um manto /mais fino  
que a roupa<sup>20</sup>.*

Les artistes, poètes, dramaturges, romanciers actuels continuent de s'abreuver à la fontaine de larmes et de sang, inscrivant

---

20. Fiamma Hasse Pais Brandão, « Inès de manto », *O texto de João Zorro*, 1974. "De larmes aussi on la vêtit/ Entièrement/C'était comme une mante/Plus fine qu'un vêtement", Traduction française, « La mante d'Inès », in *Anthologie de la poésie portugaise contemporaine 1935-2000*, Paris, Poésie, Gallimard, 2003, p. 228.

simultanément leurs créations dans la lignée des grands mythes européens de la passion amoureuse mais aussi dans celle de l'historiographie des relations luso-espagnoles, comme Miguel Torga et Natália Correia. Le premier évoque, dans ses poèmes ibériques de 1965, l'éternelle Juliette castillane et le Roméo portugais, la seconde, revisitant l'histoire de Tristan et Iseut, présente les deux amants comme "deux fantômes couronnés de la nomade espérance d'abattre l'épée qui en séparant l'Ibérie en deux transperça la poitrine de l'aigle bicéphale de l'amour<sup>21</sup> », épée qui symbolise l'interdit amoureux et l'impossible union des deux couronnes ibériques.

La filiation intertextuelle et intratextuelle du mythe inésien est inscrite dans la composition du recueil poétique de Nuno Júdice, *Pedro lembrando Inês* (Pedro évoquant Inès) par un jeu d'échos et d'allusions. Le titre du recueil est repris dans la première partie composée de quarante poèmes dont les titres sont autant de myèmes et de fragments de discours amoureux, « *O amor, dizes-me* », « *Ausência* », « *A varanda de Julieta* », « *Até ao fim* », « *Pedro e Inês* », « *Amor* ». Le dernier poème, intitulé lui aussi « *Pedro lembrando Inês* », dénoue la trame historique dans un chant plus universel, une définition de l'amour, remontée de la berge du fleuve pour découvrir « *o sentido de irmos contra o tempo, para ganhar o tempo que o tempo nos rouba* <sup>22</sup> » qui nous conduit tout naturellement au long poème de la deuxième partie intitulé « *Carta de Orfeu a Euridice* » (Lettre d'Orphée à Euridyce).

---

21. « Estes são os fantasmas coroados da nómada esperança de abater a espada que bipartindo a Ibéria, lhes trespassou o extasiado peito de água bicéfala do amor », in Maria Leonor Machado de Sousa, *Inês de Castro na literatura portuguesa*, 1984, p. 143. C'est nous qui traduisons.

22. Nuno Júdice, in *Pedro, lembrando Inês*, 2001, p. 42. Traduction : "le sens d'aller tout deux contre le temps pour gagner le temps que le temps nous vole", *Pedro évoquant Inès*, 2003, p. 40.

Le tableau du peintre portugais Lima de Freitas<sup>23</sup>, daté de 1987 et intitulé *Depois de morta foi rainha* (Celle qui fut reine après sa mort), apporte une réponse ambiguë à cette victoire de l'amour sur la mort. Le visage pur de la jeune et blonde Inès, qui porte la cicatrice de la décollation, fait face à un roi vieilli à la main ridée, mais ce visage auréolé de lumière émerge de l'ombre où se dessinent ses membres squelettiques posés sur des ossements<sup>24</sup>. Ce tableau réalise ainsi une synthèse des deux conceptions de la mort, attente de la résurrection et déchéance irrémédiable du corps. La lecture verticale du tableau met l'accent sur la première, la partie supérieure efface la vision grimaçante suggérée par le squelette de la zone inférieure. La frêle rose pâle qui émerge du tombeau traduit cette victoire sur les ténèbres. Mais une lecture horizontale nous invite à une autre interprétation. En effet, le remplacement de la traditionnelle figure du jeune prince éperdu d'amour ou plein de haine par celle d'un vieil homme nous renvoie à l'allégorie des âges de la vie et de la fuite inexorable du temps et de la beauté. La dimension historique, la vengeance du roi imposant le baise-main à toute la cour s'efface ainsi pour donner au tableau une signification plus universelle.

---

23. José Lima de Freitas (1927-1998), peintre, dessinateur, graveur, illustrateur et critique d'art. Il a commencé exposer dès 1946. Son œuvre, présente dans des musées et dans des collections privées au Portugal et à l'étranger, reflète sa recherche sur l'imaginaire et le mythe, sur les convergences du rêve et de la raison.

24. Nous remercions vivement Helle Lima de Freitas qui a eu la gentillesse d'autoriser la publication de ce tableau ainsi que Maria Leonor Machado de Sousa qui nous a aidé dans nos démarches.



Lima de Freitas, *Depois de morta foi rainha*, 1987  
Huile sur toile, 1,40 m x 1,40 m

Du Moyen Âge à nos jours, chacune des représentations étudiées ici nous offre des variations autour du mythe inésien. Variations ou plutôt métamorphoses qui se manifestent particulièrement dans la peinture et la création poétique. Un autre tableau du peintre Lima de Freitas, où le visage lumineux d'Inês émerge d'un buste recouvert d'écailles de serpent<sup>25</sup> me semble symboliser les métamorphoses du mythe qui s'est perpétué par mues successives dans l'imaginaire collectif, et que renouvelle magnifiquement le poète Herberto Helder dans les métaphores du cocon et de la flamme :

---

25. Ce tableau intitulé *Até ao fim do mundo*, est daté de 1984, *Inês de Castro*, 1355-2005, Exposição bibliográfica, Biblioteca Nacional de Lisboa, p. 110.

D. Inès tomou conta das nossas almas. Liberta-se o casulo carnal, transforma-se em luz, em labareda, em nascente viva. Entra nas vozes, nos lugares. Nada é tão incorruptível como a sua morte<sup>26</sup>.

Car si Inès est morte par amour, c'est seulement par sa mort qu'elle atteint la postérité.

---

## Bio-bibliographie

---

Anne-Marie Pascal est Maître de conférences à l'Université Lumière Lyon2, elle fait partie du groupe de recherche «Langues et cultures européennes» (LCE) de cette Université et s'intéresse particulièrement aux relations entre littératures et mythes dans les cultures de langue portugaise. Sa dernière publication porte sur l'œuvre de Lídia Jorge :

«O poder das imagens e as imagens do poder : *A Costa dos murmúrios* de Lídia Jorge» in *O poder das narrativas / As narrativas do poder*, Organização de Ana Gabriela Macedo et Maria Eduarda Keating, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Braga, 2007, p.223-240.

---

26. Herberto Helder; «Teorema », *Os passos em volta*, Lisboa, Assírio Alvim, 2001, p. 121. "D. Inès s'est emparée de nos âmes. Elle se libère du cocon charnel, se transforme en lumière, en flamme, en source vive. Elle entre dans les voix, dans les lieux. Rien n'est aussi incorruptible que sa mort, traduction française", "Théorème", *Les pas en rond*, Paris, Arlea, 1991, p. 113.



## Un amour fou à voir et à entendre

---

**Pierre Légise-Costa**  
Université Paris 8 Saint-Denis  
Institut d'Études Européennes

*L'histoire de Pedro et d'Inès a toujours inspiré poètes, dramaturges et conteurs, il était naturel que la plus belle et folle histoire d'amour portugaise soit également source de création musicale, opératique ainsi que cinématographique.*

*Dans le grand mouvement de cinéma national des années 1940, Leitão de Barros, qui venait d'avoir un prix à Venise avec Ala-Arriba! (1942), initie, en 1944, avec Inès de Castro, une série de réalisations impliquant des moyens assez importants pour mettre en valeur par le cinéma des personnages et des événements historiques qui exalteraient la spécificité de « l'âme portugaise ». Le film suivant, tout naturellement dédié à Camões, fut même considéré par Salazar « oeuvre d'utilité nationale ». Dans Inès de Castro, le réalisateur fait montre d'une grande force stylistique qui le met d'une certaine façon à part dans la cinématographie portugaise de l'époque. Visiblement, Leitão de Barros a assimilé les visions du cinéma européen le plus inspiré et notamment, et d'une façon assez curieuse, Eisenstein, et a fait siens une direction d'acteurs ferme et des cadrages, des plans où le travail du noir et blanc servent le propos artistique.*

*Quant à la musique, outre les ballades populaires ou les mises en musique de la poésie, l'opéra a un rôle à part, car, spectacle total, il joue dans cette histoire si émotionnelle avec la dramaturgie et l'émotion même de la musique et chant. Peut-être existait-il des mélodrammes ou carrément des opéras portugais sur ce thème avant le XIX<sup>e</sup> siècle,*

*mais séismes ou autre raison de disparition des partitions, le fait est que ce sont surtout les étrangers qui se sont saisis du sujet comme livret d'opéra. Le plus célèbre est sans doute le Inês de Castro de Giuseppe Persiani commandé pour Naples en 1835 et récemment donné au Portugal avec une distribution prestigieuse. Les plus récents sont les opéras de Bernard Stambley créée à Baltimore, aux États-Unis, en 1976, et surtout celui de de James McMillan créée pour le Scottish Opera et donné au Coliseu de Porto l'année où la ville était capitale européenne de la culture. Il sera, nous espérons, intéressant que l'oeil écoute ces autres approches de ce thème fondateur.*

**I**nês de Castro, issue de la bonne noblesse de Galice, est la première dame d'honneur de Constança Manuel, fille de haute noblesse castillane venue se marier au Portugal avec l'Infant Pedro, l'héritier du trône. Un amour intense naît entre le Prince et Inês, dont tous les chroniqueurs vantent la beauté. À la mort de Constança Manuel, en 1345, Pedro et Inês vivent en concubinat déclaré, principalement à Coimbra, où la famille royale portugaise avait une importante résidence depuis le début du royaume au XII<sup>e</sup> siècle. Ils auront trois enfants. Le roi, Afonso IV, sous la pression de l'Eglise et de hauts dignitaires de la cour portugaise qui, entre autres, voyaient d'un mauvais œil l'influence pro-galicienne d'Inês, fait décapiter la jeune femme en 1355 à Coimbra. Lorsque l'Infant devient roi, Pedro I du Portugal, deux ans plus tard, il conçoit une vengeance terrible : il fait arracher le cœur des conseillers de son père qui avaient tué Inês et fait déterrer celle-ci en obligeant la cour à baiser la main de morte ; c'est la Reine Morte. Il déclare d'ailleurs, très officiellement, qu'il s'était secrètement marié avec elle et il fait élever deux somptueux tombeaux, pour elle et pour lui, qui se trouvent toujours dans le transept de la magnifique abbaye cistercienne d'Alcobaça, abbaye royale de la première dynastie du

Portugal – « face à face pour l'éternité », selon la tradition. Cet amour, raconté dans la très remarquable chronique historique de Fernão Lopes (1380-1459) a suscité dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nos jours, récits, poèmes, chansons, pièces de théâtre (même Montherlant), peintures, films... et opéras.

En effet, si les Portugais connaissent surtout cet épisode historique par les récits transmis de génération en génération et par la poésie – dont les célèbres stances à Inès du Chant III des *Lusiades* de Camoens, publié en 1572 – le théâtre s'en empare également et ainsi la première tragédie classique portugaise – *A Castro* de António Ferreira (1528-1569) – qui est aussi la seconde tragédie, d'un point de vue chronologique, dans l'Europe moderne, le prend pour sujet. L'Espagne (*Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara, début XVII<sup>e</sup> siècle), la France (Houdard de la Mothe en 1723, par exemple) et plusieurs auteurs italiens (dont peut-être le plus intéressant est ce Giovanni Greppi – 1751-1827 – auteur d'un *Don Pietro* publié à Bologne et qui faisait partie du nouveau « *teatro lacrimoso* ») donnent une assise internationale à cette histoire.

La chanson, au Portugal (et même plus tard au Brésil), aussi bien populaire qu'érudite, s'empare de cet amour à la fois magnifique et tragique, et le réduit à un cas amoureux, ou l'exalte en une geste populaire ou le plie à l'élégance des mélodies de cour. Les gravures sur le sujet sont également nombreuses dès la période baroque.

L'époque romantique privilégiera cet épisode et, entre nouveaux poèmes, récits enflammés, peintures murales, panneaux d'azulejos et ballades estudiantines de Coimbra, elle en fera la grande histoire d'amour de l'Histoire du Portugal. Au XX<sup>e</sup> siècle, ce sera le tour du cinéma et du fado de le perpétuer. Le tourisme, à son tour, saura en tirer profit.

Il est intéressant de noter que, dans tous les cas, et malgré le caractère adultérin du début de la liaison entre Pedro et Inès,

et quel que soit la forme artistique choisie, les partis pris sont toujours celui de l'amour plus fort que les contingences, de la beauté et du "sacrifice" d'Inès, du désespoir de Pedro.

## L'opéra

On ne sait pas exactement si des opéras ou des oratorios ont été composés sur le sujet avant la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le tremblement de terre de Lisbonne en 1755 ayant peut-être englouti de précieux livrets et partitions. Le fait est que le sujet circule en Europe depuis longtemps et est cité par plusieurs célébrités. Quelques changements y sont apportés au gré de l'imagination de ceux qui colportent l'histoire, et la diffusent souvent selon leurs propres besoins ou luttes du moment.

Voici, dès 1807 comment on raconte l'histoire de la Reine Morte qui arrive aux mains des librettistes d'opéra romantique (*sic* l'orthographe mélangeant castillan et portugais) :

Inès est une dame castillane, fille naturelle de Don Fernandez de Castro et cousine de la princesse Contanza, mariée à D. Pedro héritier du trône du Portugal. Inès devient l'amante de D. Pedro et en 1355 est assassinée par ordre du roi D. Afonso IV, père de D. Pedro, dont l'âme damnée est son conseiller (qui peut prendre des noms divers). Quand D. Pedro devient roi il organise sa terrible vengeance et proclame alors qu'elle était sa véritable reine.

Vingt sept opéras seront composés à partir de cette trame, entre 1790 et 1927, sans compter, ceux, anglo-saxons, beaucoup plus récents – le dernier, *Ines de Castro* de James McMillan, fut donné au Festival d'Edimbourg en 1996 – et même français – création de *La Reine Morte* d'après Montherlant opéra de Daniel Lesur donné pour la première fois à Radio-France en 2005.

Attachons-nous cependant à celui qui nous semble le plus intéressant et qui, en tout cas, a eu le plus grand nombre de représentations et le plus grand retentissement : le *Ines de Castro* de Giuseppe Persiani, créé à Naples pour le Carnaval de 1835. Même si le compositeur était marié à Fanny Tacchinardi, qui triomphera la même année dans le même théâtre dans la *Lucia de Lamermoor* de Donizetti, Inès, la protagoniste, fut composée expressément pour la Malibran.

Maria Malibran (1808-1836), fille d'un grand ténor espagnol, Manuel Garcia, qui est aussi le premier théoricien moderne pour la technique du chant, sœur aînée de Pauline Viardot (qui deviendra également une grande cantatrice et l'ami de grands artistes et intellectuels, et sera notamment le modèle de la *Consuelo* de George Sand) était d'abord une immense cantatrice, égérie de nombreux compositeurs (dont Rossini et Bellini), adulée par les poètes (il faut, à ce titre, relire les stances que Alfred de Musset lui dédia) et par le public. Célèbre dans toute l'Europe (elle a même fait un voyage aux Etats Unis), d'une beauté physique et vocale bouleversantes, sa mort prématurée, à la suite d'un accident de cheval, à l'âge de 28 ans en 1836, en fit une sorte de personnage mythique. Elle avait une large tessiture vocale et une grande virtuosité technique et savait transmettre un véritable émotion. En quelque sorte, le personnage d'Inès "lui va bien". Le rôle de D. Pedro fut créé par le ténor Duprez (1806-1896, mais se retira de la scène à l'âge de 43 ans) très important ténor français créateur et interprète de Rossini (il était capable d'un célèbre contre-ut de poitrine dans son *Guillaume Tell*) et Meyerbeer. Il étaient tous deux, à l'époque, des sortes de "monstres sacrés" de la scène lyrique.

Le San Carlo de Naples était un des théâtres d'opéra qui comptaient le plus dans le monde et celui où grande nombre de créations eurent lieu pendant le XIX<sup>e</sup> siècle. Il était, avec La Scala de Milan et La Fenice à Venise, le lieu obligé pour toute créa-

tion d'opéra en Italie avec des prétentions à une large audience, et à partir duquel d'autres théâtres européens commandaient le nouvel ouvrage. La création de *Ines de Castro* du 28 janvier 1835 fut un triomphe. L'œuvre, outre la musique de Persiani et le prestige des interprètes, bénéficia d'un bon livret de Salvatore Cammarano. Ce fut sans doute le succès d'*Ines de Castro* qui permit d'ailleurs à celui-ci d'être demandé ensuite par de nombreux compositeurs. Ce fut, en effet, Cammarano, par exemple, qui écrivit, juste après *Ines de Castro*, le livret de *Lucia de Lamermoor*, désormais un des *must* de l'opéra romantique (voir, entre cent autres références, l'importance de l'œuvre dans *Madame Bovary* de Flaubert, par exemple). Il est intéressant de noter que ces deux opéras ont un acmé dans une "scène de folie" éminemment difficile techniquement pour la cantatrice et exigeant une grande capacité à la fois d'exprimer plusieurs sentiments exaspérés et de faire preuve d'une réelle virtuosité. Mais *Ines* est un opéra bien plus sombre que son plus fameux "rival" à la trame écossaise. Le meurtre des enfants d'Inès, un parricide, une mère empoisonnée, l'adjonction d'une Infante d'Espagne intrigante et dangereuse, la figure du conseiller du roi, qui est une sorte d'Iago, donnent une tonalité tellement dramatique que les reprises à Naples ont même eu maille à partir avec la censure royale.

La musique de Persiani se situe entre les opéras tragiques de Rossini (comme son *Otello*) et les grandes œuvres de Donizetti de la maturité. Le sens de la dramaturgique opératique du compositeur est évident. Les rôles de D. Pedro (ténor) et de D. Afonso IV (un baryton) sont admirablement écrits. Il est même probable que le jeune Verdi s'en soit inspiré. Mais le feu d'artifice revient, sans aucun doute, au rôle titre qui exige un ambitus vocal allant des graves d'une mezzo-soprano aux grands aigus de soprano lyrique colorature. Malibran, qui était alors (un an et demi avant sa mort) au sommet de son art, a enthousiasmé le public et la critique. La Scala la demandera ensuite expressément pour ce rôle,

mais la création milanaise n'aura lieu qu'après la mort brutale et prématurée de la cantatrice.

Le succès de l'*Ines de Castro* de Persiani se répandit aussitôt. L'opéra fut en moins de trois ans donné dans tous les plus célèbres théâtres d'opéra d'Italie, à Paris, à Londres et en 1838, enfin, au São Carlos de Lisbonne.

Le livret de Cammarano, parfois transformé ou adapté, servira de base à une grande partie de la vingtaine d'opéras (dont la plupart sont tombés dans l'oubli) sur le même sujet pendant le XIX<sup>e</sup> siècle (il serait d'ailleurs intéressant de retrouver toutes ces œuvres et de faire une étude des différences de "scénario" et éventuellement de l'évolution musicale le long d'un siècle).

Les deux dernières créations sur ce thème, *Inès de Castro* de Bernard Stambler (Baltimore, 1976) et *Inés de Castro* de James McMillan (Edimbourg 1996, puis au Coliseu à Porto l'année où la ville était capitale européenne de la culture), même si elles tendent davantage à privilégier la question politique incluse dans l'histoire même de cet épisode de l'Histoire du Portugal, gardent des personnages "volés" au livret de Cammarano (comme celui de l'Infante d'Espagne chez Stambler, par exemple) ainsi que des caractérisations de tessitures (Inés est un soprano, Pedro un ténor, le roi un baryton, et ainsi de suite.) même si la musique du XX<sup>e</sup> siècle diffère fortement de la musique romantique italienne.

## **Le film**

---

Comme pour l'opéra, le cinéma est un art du spectacle. Comme pour l'opéra il se déroule dans le temps. Il a aussi son tempo, son rythme. Comme pour l'opéra au XIX<sup>e</sup> siècle, il est l'art populaire au sens le plus large du terme, touchant toutes les couches de la société. Comme pour l'opéra il est également une forme d'expression de sentiments par l'image en mouvement.

Le cinéma portugais existe depuis les débuts de cette nouvelle technique, devenue peu à peu un art spectaculaire. Dans les années 1930, notamment par l'action d'António Ferro, intellectuel acquis à l'idéologie du parti unique, le gouvernement portugais favorise des comédies qui subrepticement (et quelques fois de façon très explicite) servent la propagande de l'Etat. Ces comédies eurent un succès retentissant et une partie de la population portugaise qui n'allait jamais au cinéma se mit à le fréquenter, puis à fredonner les chansons des films, entre autres. Encore de nos jours, bien des Portugais continuent à aimer ces quelques comédies des années trente sans réussir à y voir toute l'idéologie que, pourtant, le gouvernement y laissait filtrer et diffuser.

Au moment de la Seconde Guerre, la neutralité officielle du Portugal le mettait cependant dans une position double. Salazar avait, à l'évidence, des sympathies évidentes pour l'Axe et quoiqu'il préférât Mussolini à Hitler il va offrir certaines facilités aux Allemands, tout en laissant, par ailleurs, agir les Alliés, jusqu'à "offrir" une île des Açores comme relais aux Américains (ce qui permettra au Portugal d'être un des premiers membres de l'OTAN après la guerre). Lisbonne était devenue un lieu d'espionnage et de contre-espionnage. Mais Salazar tenait beaucoup à sa neutralité et à prouver au monde que la paix était à l'intérieur de ses frontières, comprenant dans ses frontières les colonies africaines, les territoires indiens (Goa, Damão, Diu), Timor, la péninsule de Macao en Chine. Et pour ce faire, il inaugure avec éclat, le 23 juin 1940, la grande exposition au « Monde Portugais » à Lisbonne, véritable défi au monde désormais en guerre. Commémorant, en même temps, les huit siècles de la création du royaume du Portugal et le tricentenaire de la libération du joug espagnol (en 1640), et incluant également le Brésil, l'exposition fut la plus importante jamais réalisée au Portugal, avant celle, internationale de 1998.

José Leitão de Barros (1896-1967) fut l'un des commissaires.

C'est un cinéaste aguerri : *Maria do Mar*, en 1930, est un remarquable docu-fiction sur le vie des pêcheurs (du type des chefs d'œuvre de Flaherty) et est en avance sur son temps ; *A Severa*, en 1931, premier film parlant tourné en décors naturels (comme le Palais de Queluz) est une œuvre importante dans la cinématographie portugaise qui permettra, par exemple, la création de la Tobis Portuguesa. En 1942, Leitão de Barros réalise *Ala-Arriba* qui sera présenté au Festival de Venise, en même temps que le *Aniki-Bóbó* de Manoel de Oliveira. Il s'agit d'un film aux plans très soignés, sur une histoire encore une fois autour de la vie des gens de la mer. Malgré certaines critiques qu'on pourrait formuler de nos jours, le film est plus qu'honorable et introduit cette notion de lenteur, de réflexion, de soin de l'image qui sera un des apanages du cinéma portugais par la suite.

Après cette visibilité internationale (même si la "Mostra" de Venise était sous la coupe mussolinienne à ce moment-là) le Portugal voulait se lancer alors dans la production de films sérieux, faisant appel à l'histoire, aux mythes et aux personnages les plus importants du pays. Il fallait bien prouver son importance, justifier a posteriori les investissements de tous ordres de l'exposition du Monde Portugais et inciter les Portugais surtout à regarder leur propre Histoire (selon les critères évidemment de l'Etat). Le temps n'était plus aux comédies légères, mais à la célébration de la nation.

À la suite du Pacte Ibérique, signé entre l'Espagne de Franco et le Portugal de Salazar en 1939, on décide de réaliser, à partir de 1944, une série de films en coproduction entre les deux pays et dont les sujets doivent être communs. Le thème d'Inès de Castro sera choisi en priorité, puisqu'il s'agit d'une histoire entre les deux pays. La réalisation est confiée, on dirait presque tout naturellement, à Leitão de Barros. La coproduction prendra une actrice d'origine espagnole, Alicia Palacios,

pour le rôle principal et le portugais António Vilar. Celui-ci incarnera, en 1946, dirigé par le même Leitão de Barros, la figure tutélaire du Portugal : Luís de Camões, mais dans une production exclusivement portugaise.

En 1904, Júlio Costa, avait fondé une nouvelle société de films la Société Ideal. Il est un cas assez unique car il détenait à la fois la production, la distribution et l'exploitation. Il a d'ailleurs importé des films étrangers en grand nombre. Il avait confié à Carlos Santos, cinq ans après la création de sa maison de production, la réalisation du premier grand film portugais à sujet historique, et c'est déjà *Inês de Castro, Rainha depois de morta*. Joué par de célèbres acteurs du théâtre portugais de l'époque (comme Eduardo Brazão dans le rôle de D. Afonso IV), avec des décors relativement imposants et un grand soin dans les détails, le film, sorti en 1910, eut un véritable succès et resta longtemps à l'affiche. Il est peut-être intéressant de noter que *Inês de Castro* fut également un de premiers films historiques du Brésil, réalisé par Eduardo Leite en 1909. Le sujet est donc fondateur.

Il se devait d'être repris.

Leitão de Barros avait probablement beaucoup regardé les films de grands cinéastes européens, outre les films américains. L'influence de la première partie de *Ivan de Terrible* de Serguei Eisenstein (tourné à partir de 1942) est très probable. La scène du repas où D. Pedro apparaît avec son grand manteau, le contraste violent entre ombre et lumière qui entoure ce personnage, la lenteur de ses attitudes quasi chorégraphiées, renvoient vers certaines options du génial réalisateur russe. Le film de Leitão de Barros joue d'ailleurs sur le rythme, les attentes, des angoisses. Malgré le jeu et l'apparence, somme toute sans grand intérêt, de l'actrice qui joue le rôle titre, le film possède une force certaine et le charisme des acteurs masculins est évident.

La trame de l'histoire privilégie, encore une fois, l'histoire d'amour, puis la vengeance. Mais le scénario conçu par Afonso Lopes Vieira (poète et qui fera ensuite également celui du Camões) ose des approches historiques plus denses autour du personnage du roi D. Afonso IV et de son conseiller. Le film fut tourné en studio, et en grande partie en Espagne (au point que certains historiens du cinéma, qui ne connaissent probablement pas le traité de 1939 entre les deux pays, le considèrent plutôt comme un film espagnol). Il laisse quand même apercevoir les fameux tombeaux d'Alcobaça.

Le film eut un franc succès. Il permit ainsi au réalisateur de se lancer dans Camões. La boucle est presque bouclée avec la "pauvre Inès".

### **Très brève conclusion**

Des réalisateurs plus récents veulent reprendre le thème et en donner une nouvelle vision/version. La télévision en a conçu également. Des projets d'opéras contemporains sont "dans l'air". Le sujet est proprement inépuisable et se prête à de multiples interprétations et lectures. Le spectacle, théâtre, danse, musique, opéra, cinéma et ses dérivés, constituent les expressions les plus populaires, au bon sens du terme, qui peuvent toucher un plus grand nombre.

Porto choisit le très récent opéra de Stambler pour l'année où la ville était capitale européenne de la culture, en 2002, et Lisbonne et Coimbra choisirent le plus célèbre des opéras de Persiani. Il avait été récemment repris avec éclat et dans une distribution prestigieuse pendant la Stagione Lirica de Jesi (au cœur de ces Marches italiennes si musicales) de 1999 et enregistré par la RAI (la Radio Nationale italienne). Un coffret de CD audio en témoigne<sup>1</sup>.

---

1. Giuseppe Persiani, *Ines de Castro*, direction Enrique Mazzola. 2C Bongiovanni.

Le film de Leitão de Barros est dans la collection de la cinémathèque nationale de Lisbonne<sup>2</sup>, qui l'avait d'ailleurs édité en VHS et va le reprendre en DVD.

La belle et triste histoire d'Inês de Castro est donc toujours d'actualité. Pour mieux s'en émouvoir, outre la beauté de la poésie portugaise, quoi de mieux que la musique, le chant et l'art visuel ?

---

2. *Inês de Castro*, « *Os grandes êxitos do cinema português* ». 1 VHS Lusifilm/ Cinemateca Nacional.

## **Bio-bibliographie**

---

Pierre Légli-Costa est historien de l'art et linguiste. Enseignant à l'Université de Paris VIII et à l'Institut Études Politiques de Paris. Directeur de la « Bibliothèque Portugaise » aux éditions Métailié. Traducteur de poésie, de théâtre, de romans et d'essais. Critique d'art, de cinéma, de musique et commissaire d'expositions. Auteur de plusieurs articles, catalogues et ouvrages sur le Portugal et les pays lusophones en général. Il a produit plusieurs publications dans ces domaines, entre autres : *La Princesse Guenon (contes du merveilleux portugais)* - Gallimard, Folio bilingue, 1980 ; *Portugal* collection « Europe intime », Pages, Paris, 1990 ; *Univers Pessoa*, Europalia, Bruxelles 1991 ; *La sculpture religieuse baroque dans les collections privées du Brésil* - Centre Culturel Boulogne Billancourt / Fundação Calouste Gulbenkian, 1993 ; *Les Nouvelles du Portugal - Suites* / Métailié, Paris 2000 ; *Le théâtre d'António José da Silva*, Climats / Maison Antoine Vitez, Montpellier, 2000 ; *José de Guimarães, obra*, « catalogue raisonné », Quetzal, Lisboa ; 2001, *Bibliographie critique dans les publications françaises sur le Brésil (arts, théâtre, cinéma, musique)* – ANPF (Ministère des Affaires Etrangères) – Année Brésil, Paris, 2006 ; *Le Portugal*, collection « Idées Reçues », Cavalier Bleu, Paris 2007.



## **Annexes**

---



## Le reste est silence

---

**Lidia Martinez**

*Le mythe portugais met face à face la passion amoureuse et l'intrigue politique. Inez et Pedro ressuscités après le jour du jugement dernier se retrouvent enfin. La culpabilité oblige D. Pedro à formuler au public, la question qui lui tenait compagnie pour l'éternité :*

*« Est-ce qu'elle me pardonne ? »*

*C'est la version 5+9 des spectacles sur le personnage d'Inez de Castro, écrits et joués par notre compagnie, depuis 1984. C'est un spectacle bilingue, créé à Coimbra en avril de 2005, dans le cadre des commémorations des 650 ans de la mort d'Inez de Castro.*

*Un travail de Lidia Martinez, avec Emerentienne Dubourg, Bernadette Hildeilfinger, Anne Savina, Martine Vinsani et David Weiss. Pour le prologue, Lidia Martinez chante un extrait de « Falas da Castro », de Eduarda Dionísio.*

Lidia Martinez, née à Lisbonne en 1952, vit et travaille en France depuis 1972, après de brefs séjours à New York où elle s'est produite en danse contemporaine. Elle est chorégraphe, interprète, artiste plasticienne, poète (citons son livre *Cartas de Pedro e Inez. O mel do meu consolo*, Lisbonne, Ulmeiro, 1994) et dramaturge. [lmartinezcie@yahoo.fr](mailto:lmartinezcie@yahoo.fr)

Martin,  
Pedro,  
Inez,  
la nourrice,  
l'auteure,  
l'ombre d'Inez,  
deux personnages masqués

**Martin, O Bobo, le Bouffon**, il chante.

La berceuse :

« Lune, lune, embrasse, mon amie, ma reine,  
donne-lui ton baiser de nuit, ô nani, nani.  
Dort, dort, mon amie, ô nani, nani,  
dans ton nid de pierre, nani, ô nani, nani, na.  
La lune habille ma reine, d'un voile de lumière,  
nani, nani, ô nani, nani.  
Ah! Que la mort est longue et la nuit sans rêve,  
O nani, nani, la lune couvre mon amie, ma reine,  
de son baiser de lumière, ô nani, nani, na. »

*Le bouffon, o bobo, Martin, chante la berceuse en se frayant  
un chemin parmi le public.*

*Ensuite, après le chant, il va vers la chaise du Roi et prend le sceptre.  
Il joue autour et avec le public.*

**Martin :**

— Je suis né triste, c'est chose rare pour un bouffon.

Ma tristesse vous fait sourire.

Cet amour est un tourbillon d'étoiles !

Des ailes, il me donne des ailes –

*(il fait semblant de voler, sur la pointe des pieds il regarde le ciel)*

Demandez à Dieu, qui est le Roi « **Saudade** » !

Il est le premier, le seul à placer le froid jouet

[de la mort sur un trône.

Tout autour de lui reflète **Inez**, chaque arbre connaît

[la grâce de son abandon.

Elle est le papillon de nuit pris au piège d'un pli

[de velours

au bas du manteau royal, un bijou greffé sur

[de la dentelle usée.

Ah, ah, je sens vibrer ses ailes au creux de mon pauvre  
[cœur de bouffon !

Mon bon Roi... **Pedro le « Justicier », le « Cru »**,  
[le jouisseur,  
le veneur, mon jumeau !

*(Il tombe au sol).*

Vous êtes tous venus et n'osez rien dire...

*(il se lève)* regardez, regardez son chagrin dans  
[mes yeux.

Oui, oui... vous craignez cette douleur qui assombrit  
[mon regard.

Sa folie et ma bosse s'accordent, elle grossit mon dos,  
[elle m'habille pour la dernière des nuits.

*Entre le roi.*

**Martin s'adresse à lui :**

— Oh, mon bon roi donne-moi du pain, du pain,  
[je tombe!

**Pedro :**

*(prend sa main et lui dit) :*

— Comme tu as maigri mon pauvre Martin, ta bosse  
[te pique le dos...

**Martin :**

— De nous deux tu es le plus fou, le plus bossu,  
[le plus malheureux.

Partage mon pain et mon agonie.

Brise ton cœur de pierre et allons mourir auprès

[du peuplier,

où la reine est enterrée.

*Suit le monologue de D. Pedro.*

**Pedro :**

— “Ma demeure est nulle part, je t’écoute.  
Je blesse ma main en détarrant celle qui n’est reine  
[que morte.  
Lâchez mes faucons, qu’ils crient leur aveuglement  
auprès des seigneurs de ma cour.  
Que la crainte règne pendant ma démente et qu’elle  
[couvre  
leurs corps de tremblements furtifs.  
Jamais aucun roi n’a couronné une morte !  
Les cheveux dorés restent “les bijoux de la mort”.  
Je me sens doué d’une volonté sans fin.  
Je veux manger ma honte comme ces vers  
[qui dégustent ma pauvre Inez.  
Ah, c’est une belle mascarade qui nous ouvre  
[les mains.  
Ceci vaut bien un bal aux heures des vêpres !  
Venez peuple amoureux de moi et de ma vaillance,  
dansez pour nous.  
Que la morte valse parmi tous et qu’elle embaume  
[de sacrilèges  
les robes des vivantes.  
Gardez ses biens pour les distribuer aux pauvres.  
Venez suivre la procession macabre de ce carnaval  
[des ombres.  
Elle continuera de hanter nos nuits,  
jusqu’à la fin du monde.  
Je me couche à ses pieds et j’attends que l’aube  
me délivre de ce cauchemar.  
Mon chien me mordra la main droite et j’irai encore  
faire cuire ma cruauté au pied de la croix.

Le jour du jugement dernier j'ouvrirai grand les yeux,  
ils seront l'eau et le miroir de ma bien-aimée.  
Ce face à face est la pénultième raison de mon combat.  
L'ultime sera jugée plus tard comme une folle pièce  
[de théâtre.  
Cet enfantin désir de vous avoir à moi pour l'hommage  
[infâme  
auquel je vous oblige.  
Embrassez ce qui reste de son doigt en signe  
[d'obéissance.  
Ah, que vous aviez été lâches de son vivant !  
Je vous soumetts au rituel du baisemain.  
Son cadavre craque, glisse sur la chaise bancale,  
la reine est une pauvre chose morte et affligée.  
Vous me haïssez déjà, vous confondez soupirs  
[et gémissements,  
sublime musique de ma vengeance...  
Ah, je jouis de cette infamie, ma reine est morte  
et vous n'êtes rien d'autre que des pâles et anonymes  
bouffons à geindre leurs remords.  
Comme moi, veuillez mourir d'amour... embrassez,  
embrassez son petit doigt et sortez dans la nuit purifiés  
par la mort couronnée par son maître.  
Je suis roi et poète de l'absolu.  
Je n'attends aucun pardon de la part de Dieu.  
C'est l'éternel amour que j'inscris sur sa tombe.

*Fin du monologue, le bouffon vient chercher le roi.  
Il est de plus en plus faible, fou.*

**Martin :**

— Le cirque est la maison du roi.  
Le roi fut incliné... il reste petit vu d'ici.

Moi je continue de désobéir au vent !  
Je sais que la grande douleur est muette  
et que chaque nuit possède son manteau.  
Les hirondelles ont choisi cette nuit  
pour trisser autour de la tombe d'Inez !  
HI, HI, HI, HI, HI!!!!!!!  
Son royaume s'est perdu dans le brouillard autour  
[du Mondego.  
Les spectres de la cour suivent la procession macabre.  
Hallalis, Hallalis!!!!!!!!!!!!  
Préparez les faucons, nous allons chasser la Saudade,  
Une si bonne compagne pour l'éternité.  
Hallalis, hallalis... hallalis!!!!!!!!!!!!

*Passent et crissent les deux ombres masquées.*

*Elles chantent, berceuse et thrène :*

« Mon amour, mon ami, aie mon amour mon ami,  
maîtresse, ainsi qu'esclave, je te protège, je te garde.  
Enlace-moi, calme mon inquiétude.  
Cet amour est plus fort que la vie, en lui je renais,  
chaque nuit, j'attends, tendre amour.  
Aie mon ami, mon amour, mon ami,  
tu me protèges, je te garde, pauvre de moi,  
j'effeuille ma plainte.  
De l'autre côté du fleuve, à l'aube d'un nouveau jour,  
je bois rosée, pluie, larmes, salive, de ton dernier baiser ».

**L'auteure (texte sur D. Pedro) :**

*(Elle rentre dans l'histoire, situe les personnages)*

— Le poète disait :

« *Maintenant seul l'amour peut sauver l'amour !*

avec cette nouvelle pièce, j'essaie une fois encore  
[de faire échapper  
Inez de Castro à son terrible destin.  
Mais je continue de me dire, que tout ceci n'est  
[qu'une bonne excuse  
pour parler d'autre chose.  
On trouve dans les mythes une mécanique bien huilée  
[de l'intérieur  
Et qui semble tourner toute seule.  
Ils traversent le temps allant du particulier à l'universel.  
Nous sommes transpercés de toute part, moi,  
[j'en redemande.  
L'homme se distrait est tout est à recommencer.  
Pedro continue de chasser la biche aux abois,  
Le cochon sauvage et part guerroyer ici et là.  
Bon fils il n'ose pas tuer le père...  
Non plus, il ne sait sauver son grande amour.  
On va dire qu'il laisse faire...  
Il se paye une culpabilité dans la pierre,  
et fait couronner reine mais morte, la bâtarde  
[Inez de Castro.  
Il fut bigame, puis roi, justicier, trop et bien d'avantage,  
on l'appela **Pedro O Cru**.  
Il demande à maître Antonio de sculpter  
[deux tombeaux,  
face à face, *Até ao fim do mundo...*, ils s'y sont reposés.  
Le jour du jugement dernier, le premier regard d'Inez  
[serait-il  
celui du pardon?  
Le pardon d'Inez à Pedro, bien sur,  
sinon pourquoi tant de transgression,  
[folie et procession macabre.

Pedro dans son péché d'orgueil a signé sa confession,  
[son incontrôlable culpabilité.

C'est dans cela qu'il a mordu et craché dans le feu,  
quand ses dents ont goûté au sang frais du cœur  
[de Pero Coelho.

Il y avait dans ce sang une haine intense de soi-même.  
Après tout ceci on imagine Inez prenant congé  
[de Pedro  
au réveil de tous les morts.

*Une des ombres masquées jouant le personnage de la reine, se lève et dit :*

— « Pauvre de moi, ils ont marché sur mes mains,  
c 'était comme marcher sur des oiseaux morts ! »

*Dialogue entre Inez et Pedro, debout ils tournent sur eux-mêmes.*

**Lui :**

— Tu me pardonnes ?

**Elle :**

— Où étais- tu quand j'avais si besoin de toi ?

— Je ne sais pas, je me suis perdu, je chassais,  
[je guerroyais.

J'ai eu peur de tout, surtout de toi, de tes mains posées  
[sur ma poitrine.

Peur pour nos enfants, de mon père qui suivait l'avis  
[de ses ministres,

J'ai fui, je me suis caché en prison.

— J'ai cru que la trahison vaincrait le poignard.

- C'est notre premier regard qui t'a condamné.  
J'étais faible et toi, tu marchais déjà devant moi.
- Tu écrivais notre histoire avec tes craintes.  
Cela je n'ai pas pu, su l'éviter. Je m'habille pour  
[l'ultime parade  
et déjà l'oiseau se meurt par la bouche.

*Le personnage du bouffon s'habille en roi, ouvre la porte au fond de la salle, il joue en tenant compte et du public en face et l'extérieur.*

**Le bouffon, Martin :**

Sa folie nous glace le sang et nos pieds frappent  
[en cadence la pierre humide.  
C'est un baiser de nuit qui nous surprend, il glisse  
[ses ailes froides  
sur une main décharnée!  
Aie, aie, aie...  
**Inez** se balance entre deux mondes,  
son voyage prend fin au bout de cette allée.  
Entre les lys vibrent des insectes pris au piège  
[de la lumière.  
Je suis celui qui a ouvert sa tombe, le temps souffre  
[de la nuit éternelle.  
Après le chœur des moines j'ai cru entendre la mer!  
Oui, chaque chose regardait sa propre image,  
tout devenait le miroir d'un autre et plus rien  
[ne se fixait.  
L'air sentait l'ambre et la résine, la mort aussi...

*Il s'adresse à la Morte.*

Dort, dort ma Reine, la quiétude du lieu te convient-elle?  
C'est moi ton **Pedro**, nous sommes seuls,  
je sens ton âme éclairant la mienne,  
dans la mort tu écoutes mon désespoir.  
Parler, parler, laisse ton pauvre roi te parler.  
J'ai été ton loup, le bourreau qui n'a pas su t'épargner.  
Dans mon royaume tu es deux fois reine.  
Tout a été bon, tout a été béni!  
Ah! Coimbra était notre mère, tout a fleuri, les  
champs, [les berges,  
les places se sont remplies, le peuple te saluait.  
Le fleuve éclairé par les torches s'inclinait vers nos pas  
qui couraient à tes côtés.  
Te voilà enfin, si proche dans ton éternité de pierre!  
Cet amour me fait peur, le sommeil me prend...  
Inez, cette nuit nous sommes frères,  
deux oiseaux morts partageant le même nid  
***Até ao fim do mundo.***

(extraits adaptés de la pièce bilingue *O Resto é Silêncio*)

**Lídia Martinez, Paris 2005**



# **Saudades de Inês de Castro**

*Poema para seis vozes*

---

**Lucila Nogueira**

## Inês

Saudade do meu corpo  
que entregaste  
à sombra do ciúme  
dos carrascos  
quando tudo adormece  
eu me levanto  
e caminho nas ruas  
de Alcobaça

## Diogo Pacheco

Há um tipo de amor  
que não professa  
seu abismo de fogo  
sua fúria  
há um tipo de amor  
que não governa  
seu ímpeto de sangue  
sobre o mundo

desse tipo de amor  
pouco se fala  
mas a vida sucumbe  
à sua arte  
desse tipo de amor  
tudo o que arde  
agita-se no mar  
onde se cala

o meu corpo é um mundo  
mais completo  
precipício de nuvens  
e relâmpagos  
eu não aceitarei  
que o desprezem  
todo abandono  
pagarei com sangue

o meu corpo é um mundo  
mais perfeito  
atlas vertiginoso  
sobre a carne  
vivo permaneci  
a salvo e belo  
a vida sucumbiu  
à minha arte

### Constança

Tudo o que aconteceu  
foi muito rápido  
não pude te avisar  
Inês de Castro  
tu estavas distante  
desterrada  
e eu vivia uma dor  
inenarrável

me entregar por dever  
destino trágico  
para ser em seguida  
desprezada  
vida que eu não vivia  
simulacro  
tudo isso assistir  
como espetáculo

tudo isso assistir  
mantendo a calma  
da desgraça  
platéia e personagem  
para ao fechar o pano  
recurvar-me  
solene e miserável  
sob as palmas

não pude te avisar  
e agora é tarde  
para mim para ti  
para a memória  
e um príncipe chorando  
se embriaga  
na sombra do escudeiro  
que o consola

### **Afonso Madeira**

Nosso mundo fechado  
quem percebe?  
nosso mundo fechado  
quem estranha?  
nosso código antigo  
quem o quebra?  
nossa honra de homens  
quem difama?

resistir a um príncipe  
podemos?  
certamente que não  
então façamos  
da solidão  
o breve encantamento  
do corpo  
o estandarte impressionante

que segredos do amor  
tu conheceste  
e ao príncipe na alcoba  
tu ensinaste?  
que prazeres teu corpo  
deu a ele  
fazendo que esquecesse  
amores raros?

esse amor de bastardos  
ao mundo o objeto  
ausência de limite  
celebração selvagem

como entrega  
de seu culto?  
à lei dos homens?  
da ventura?

### **Inês**

Aldonza minha mãe  
o passo muito alto  
a morte ronda o abraço  
é perigoso amar

não percebestes  
do meu nome  
desses homens  
grandes senhores

eu morrerei  
é a paga do bem  
valor fugaz  
apaga

assim como morreste?  
que a vida trouxe?  
que o nobre indiferente  
sem que ninguém peça contas

eu morrerei  
como antes de mim  
ou como há de morrer  
Lourenço que hoje é causa

assim como morreste?  
morreu Constança?  
essa Teresa  
do meu drama?



tão cedo te levaram  
te apagaram da história  
cresci em casa alheia  
é perigoso amar

eu menina  
sem reclamos  
qual sonâmbula  
grandes senhores

joguetes somos nós  
que eles quebram  
Aldonza minha mãe  
somos nós

somos brinquedos  
quando ao final se cansam  
tristes mulheres  
nestes anos sem ventura

### **Constança**

Mulher de dois infantes  
primeiro no convento  
a dupla rejeição  
me entregar ao irmão

meu martírio  
e após Lisboa  
foi tão difícil  
da usurpadora

e assistir ao assédio  
à amiga desde a infância  
ninguém me perguntou  
morreu Constanza

que fazia  
Inês de Castro  
por qual motivo  
logo após o parto

a história oficial  
encobre os crimes  
é tão fácil matar  
sem testemunhas  
carrascos e amantes  
quem distingue  
no mar de sangue  
azul de uma coroa?

### **Inês**

Eu morrerei  
ó mãe como morreste?  
como antes de mim  
morreu Constança  
ou como há de morrer  
essa Teresa  
Lourenço que hoje é causa  
do meu drama?

### **Teresa Lourenço**

Eu que sou mãe de rei  
sou invisível  
na história oficial  
dessa nobreza  
com meu filho  
começa a dinastia  
dos Avis  
na coroa portuguesa

eu que sou mãe de rei  
fui o motivo  
teatral de matar-se  
outra galega  
somos fadas nos hórreos  
somos meigas  
amadas pelo príncipe  
Dom Pedro

## Inês

Mas só eu sou o símbolo  
da ternura da graça  
não falarão em ti  
a mim coube reinar

perfeito  
e da beleza  
triste Teresa  
além da carne

joguetes somos nós  
que eles quebram  
a morte ronda o abraço  
é perigoso amar

somos brinquedos  
quando ao final se cansam  
desses homens  
grandes senhores

O reino que deixou-me  
recordo hora dia mês  
guardo a imagem  
na luz da morte

é de saudade  
e ano  
de todos os instantes  
esse caleidoscópio

que viemos fazer  
prisioneiras de um deus  
matou-nos uma a uma  
cordeiros a servir

neste palácio  
assim selvagem?  
qual se mata  
aos convidados

matou-nos uma a uma  
sem piedade  
maldigo quem nos trouxe  
A esta casa  
quem turvou nossa infância  
delicada  
e uma sombra plantou  
em nosso rastro

Matou-nos com veneno  
ou pela espada?  
mas com o desamor  
também se mata  
a mim me quis a sorte  
degolada  
o preço da nobreza  
de minha casta

não tive a quem dizer:  
após dez anos  
a paixão esfriou  
em sua carne  
Não tive a quem dizer  
perplexidade  
fatal da minha tola  
ingenuidade

a Teresa Lourenço  
o atraía  
a Teresa Lourenço  
o enfeitiçava  
a Teresa Lourenço  
era mais nova  
como lutar  
se o tempo tira as armas?

Como lutar  
se os fillos vão quebrando  
como recuperar  
o brilho da primeira  
se o corpo se modifica  
itinerários  
depois dos trinta  
madrugada?

às caçadas saía  
tal fazia à Constanza  
Diogo articulou  
para a qual resultou  
e me deixava  
só em casa  
a cena trágica  
muito bem pago

estratégias de príncipes  
na astuta hipocrisia  
a história oficial  
e a verdade é uma virgen  
vencidos  
dos vassallos  
sempre se omite  
sem retrato

saudade do meu corpo  
à sanha do ciúme  
quando tudo adormece  
e caminho nas ruas  
que entregaste  
dos carrascos  
eu me levanto  
de Alcobaça

é feito de ternura  
ou de luxúria  
o amor tão celebrado  
dos humanos?  
meu sonho foi real  
ou triste engano  
ou tudo enfim foi só  
literatura?





# Table des matières

---

<b>Introduction</b> .....	5
<b>Inès de Castro : du Portugal vers l'Europe</b> Maria Leonor Machado de Sousa .....	9
<b>Inès de Castro et les poètes du <i>Cancioneiro Geral</i></b> <i>Suivi d'un choix de textes</i> Anne-Marie Quint .....	27
<b>Inês de Castro : uma voz galega nos <i>Lusíadas</i></b> Lucila Nogueira .....	55
<b>Voyage au royaume de la <i>Saudade</i> : une lecture de <i>Pedro, o Cru</i> d'António Patrício</b> Ana Maria Ramalhete .....	69
<b><i>Só o coração... e depois trinca-o ferozmente...</i></b> <b>Um motivo medieval em Herberto Helder</b> Maria Ana Ramos .....	99
<b>Nouveau banquet pour Inès...</b> <b>Un « Théorème » de Herberto Helder</b> Ilda Mendes dos Santos .....	135
<b>Eu, os mesmos e a Outra : notas sobre <i>Dom Pedro I</i> e <i>Inês de Castro</i>, de Mário Cláudio</b> Gilda Santos .....	149

<b>L'ombre d'une reine morte dans la tradition orale ibérique : du <i>Romance de la Aparición</i> à la chanson d'<i>Alfonso XII</i></b>	
Idelette Muzart-Fonseca dos Santos.....	167
<b>Inès de Castro mise en scène, mise à mort, par Henry de Montherlant</b>	
Florence Bellamy .....	187
<b>Variations iconographiques : le couronnement d'<i>Inès de Castro</i></b>	
Anne-Marie Pascal .....	205
<b>Un amour fou portugais à voir et à entendre</b>	
Pierre Légise-Costa .....	225

## ANNEXE

<b><i>Le reste est silence</i></b>	
Lídia Martinez .....	241
<b><i>Saudade de Inês de Castro (poema para seis vozes)</i></b>	
Lucila Nogueira.....	253



Achévé d'imprimer  
au printemps 2008

---

# Inès de Castro

## du personnage au mythe

---

### Organisateurs

Adelaide Cristóvão

Carla Soares Jesel

Idelette Muzart-Fonseca dos Santos

José Manuel da Costa Esteves

### Avec

Florence Bellamy

Pierre Légglise-Costa

Maria Leonor Machado de Sousa

Ilda Mendes dos Santos

Idelette Muzart-Fonseca dos Santos

Lucila Nogueira

Anne-Marie Pascal

Anne-Marie Quint

Ana Maria Ramalhete

Maria Ana Ramos

Gilda Santos

20 €



**IC** INSTITUTO  
**CAMÕES**  
PORTUGAL  
INSTITUTO DOS HISTÓRICOS ESTRANGEIROS



UNIVERSITÉ  
**PARIS 8**  
VINCENNES-SAINT-DENIS

**UPX** UNIVERSITÉ  
PARIS X NANTERRE