

Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

INÊS DE CASTRO
NA
LITERATURA PORTUGUESA

COMISSÃO CONSULTIVA

JOSÉ V. DE PINA MARTINS
Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

HUMBERTO BAQUERO MORENO
Prof. da Universidade do Porto

JUSTINO MENDES DE ALMEIDA
Doutor em Filologia Clássica pela Univ. de Lisboa

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

MARIA LEONOR MACHADO DE SOUSA

Inês de Castro
na
Literatura Portuguesa



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

**Inês de Castro na
Literatura Portuguesa**

Biblioteca Breve / Volume 96

1.^a edição — 1984

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações
Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

5000 exemplares

Coordenação Geral

Beja Madeira

Orientação Gráfica

Luís Correia

Distribuição Comercial

Livraria Bertrand, S.A.R.L.
Apartado 37, Amadora — Portugal

Composição e impressão

Oficinas Gráficas da Minerva do Comércio
de Veiga & Antunes, Lda.
Trav. da Oliveira à Estrela, 10.

Novembro de 1984

ÍNDICE

I / A FORMAÇÃO DO TEMA	6
II / POESIA.....	14
III / TEATRO.....	35
IV / PROSA.....	87
V / CONCLUSÃO	115
NOTAS	118
BREVE ANTOLOGIA.....	126
OBRAS PORTUGUESAS	
SOBRE INÊS DE CASTRO.....	136
BIBLIOGRAFIA GERAL	147

I / A FORMAÇÃO DO TEMA

No volume XXX (1884-85) de *O Instituto* foi publicado um texto estranho, composto de três trechos em estrofes de redondilha maior separados por outros três em prosa, que, sem mencionar nomes, conta a história de Inês de Castro. Esta publicação, anónima, tem como título *Exclamação á morte de Donna Inez de Castro, quando o Sogro a veio matar, fielmente trasladada do seu Original antigo*, ao qual se refere a seguinte nota:

«D'um estimavel livro de antiguidades litterarias trasladamos este artigo, que junctamos ao que já temos archivado relativamente ao assassinato de Iгнеz de Castro. Seguimos a orthographia do original.»

Carolina Michaëlis de Vasconcelos ¹ declarou este texto apócrifo, «mera mistificação». No entanto, tratava-se de uma mistura de extractos das duas obras literárias mais antigas sobre o assunto. As quatro primeiras estrofes são as décimas 2 e 3 das *Trouas que Garçia de Resende fez á morte de Dona Inês de Castro*, publicadas no *Cancioneiro Geral* de 1516. Tudo o resto faz parte do texto de Anrique da Mota (autor também representado no *Cancioneiro*), cuja existência só foi registada em 1956, e ao qual Eugénio Asensio, que o transcreveu do códice *Manizola*, se refere como *Visão de dona Inês* ². Não

obstante a sua tardia identificação, o que se perdera realmente fora apenas o nome do autor. De alguma maneira, pelo menos parte da obra era conhecida durante o século XIX. Em 1839, aparecem abruptamente em *Descrição geral de Lisboa*, de Paulo Perestrelo da Câmara, dois excertos poéticos separados do texto anterior por uma indicação lacónica: «No reinado de Affonso 4.º morto em 1357.» O primeiro pertence a um romance cuja heroína se chama Brioranja; o segundo é a quarta parte (segunda em verso) da *Visão* sem os cinco versos anteriores aos cinco últimos, apresentada com o seguinte título: «Versos feitos por el rei D. Pedro o Cruel morto em 1367, sobre a trágica morte de sua espoza D. Ignez de Castro.» Em 1867, no *Romanceiro Portuguez*, Teófilo Braga apresenta, incluídos nas *Trouas*, 63 dos 97 versos de Anrique da Mota, e em 1884, como já vimos, o texto publicado em *O Instituto* reproduz quase todo o original.

Do ponto de vista puramente literário, as *Trouas* têm maior mérito que a *Visão*, que terá sido escrita alguns anos mais tarde. No entanto, esta apresenta um quadro bucólico que, a partir de Camões, ficaria indissolavelmente ligado à história de Inês: as flores e a água, que em *Os Lusíadas* seriam «as ervinhas» e as «boninas» dos «saudosos campos do Mondego», e a Fonte dos Amores. Além disso, as duas obras marcam o aparecimento de novas formas literárias entre nós: as *Trouas*, escritas em décimas de redondilha maior, são, na literatura portuguesa, o primeiro monólogo biográfico, género que tinha as suas raízes em Ovídio e que Garcia de Resende conheceria em exemplos espanhóis. Entre um curto prólogo e algumas considerações finais, a heroína quebra o silêncio do mundo dos mortos para contar às «damas» a história dos seus amores e o

«galardão» que deles recebeu. O efeito negativo que os seus queixumes deveriam ter é contrariado pelo autor, que chama a atenção para a fama que ela assim obteve, tendo ainda sido declarada rainha de Portugal.

Neste ponto insiste também Anrique da Mota, que põe essa declaração na boca dos dois amantes, Inês na primeira série de estrofes — também em redondilha maior mas de extensão variável — e Pedro nas duas últimas. Os quatro trechos em prosa descrevem a viagem do autor, que o cavalo desgovernado levou a um mundo fantástico onde lhe foi dado ver a tragédia de Coimbra, desenrolada em três quadros que, para além da narrativa, apontam já para uma estrutura dramática. A prosa, que tanto descreve as graças da Natureza como os estados de alma e os acontecimentos, não perde o tom poético e resume o laço profundo que a história e a lenda perpetuaram na frase que a «fermosa donzela» diz ao «seu verdadeiro amigo e senhor» ao morrer: «Minha alma lembrai-vos dela.»

Quanto aos modelos formais, a *visão* era já cultivada durante a Idade Média. A mistura de verso e prosa encontrava-se em Boécio, que fora seguido por vários autores peninsulares de renome, como Juan de Mena e o Condestável D. Pedro, neto de D. João I, cujas composições a tradição chegou a atribuir a D. Pedro I, e daí a confusão que justifica o título já referido na *Descrição de Lisboa*.

Prosa poética, igualmente com um elemento dramático, encontramos logo no século XV, em Acenheiro e no cronista *Manizola* (cujo texto se encontra no mesmo códice que a obra de Anrique da Mota).³ Ambos utilizam o diálogo, na entrevista de Inês com o Rei, tendo os pequenos infantes como espectadores mudos.⁴ Embora se trate de obras históricas, justifica-se

a referência num estudo feito sobre literatura pelo interesse e pela forma como nelas foi tratado este episódio que suscitou espanto e algumas divagações já em Fernão Lopes e cujo lirismo culminou na versão camonianiana.

Em meados do século XVI, de novo encontramos uma estreia na literatura portuguesa, sobre o tema de Inês de Castro. É a primeira tragédia, a *Castro*, de António Ferreira, autor falecido em 1569, mas só publicado em 1587. Além de ter sido a primeira obra portuguesa a ser transposta para uma língua estrangeira — tornando-se a *Nise lastimosa*, de Jeronimo Bermudez, em 1577, apresentada como original, e tendo possivelmente sido dedicada ao conde de Atouguia, numa tradução francesa de Nicolau Grouchy (morto em 1572), erudito professor do Colégio das Artes de Coimbra, onde foi contemporâneo de Ferreira — é também um marco histórico-literário, cujo significado transcendeu as fronteiras nacionais: foi a primeira tragédia europeia escrita sobre um tema moderno. Feita essa escolha, Ferreira cingiu-se aos elementos fornecidos pelas crónicas, de tal modo que a comparação com Acenheiro e Camões permitiu imaginar logicamente a existência de uma crónica perdida — possivelmente a de Fernão Lopes — que teria sido o modelo destes autores.⁵

Rigorosamente construída dentro dos moldes clássicos, a *Castro* mantém a submissão da heroína a um destino adverso, na forma da razão de Estado que a faz morrer «em nome da Cidade». ⁶ Num estilo sóbrio mas solene, Ferreira soube criar um ambiente de tensão que os momentos de puro lirismo que o episódio suscita tornam ainda mais trágico. O coro hierático humaniza-se quando passa a representar «as moças de Coimbra».

Pese embora àqueles que, como Júlio Dantas, acharam estar perante uma obra irrepresentável sem profundas alterações, o certo é que a *Castro* tem revelado uma vitalidade que o êxito da encenação mais recente (a do «Teatro da Comuna», 1983, mais de um ano em cena) torna indiscutível.

Para além das personagens históricas estritamente indispensáveis, Ferreira imaginou uma *Ama* para contracenar com Inês e receber as suas confidências e um *Secretário*, mentor de D. Pedro e representante da moral social e política. Inês é a vítima inocente de uma força que se serve dela própria para a destruir — «Matou-a amor» —, Pedro é o enamorado para quem a vida sem Inês não tem sentido — «antes morte que vida sem ti quero». Afonso IV incarna o poder do «cetro rico», que afinal tiraniza aqueles que «para reinar fo[ram] nascidos». Os conselheiros ecoam os clamores do povo, que em última análise são a razão de Estado, que transforma a injustiça numa virtude libertadora. A *Castro* é sobretudo uma tragédia política, que valoriza a força dos princípios e sacrifica o indivíduo ao bem comum.

A propósito da *Castro* se passou das exposições narrativas para uma forma tipicamente de lirismo que, ao ser utilizada num discurso de circunstância sem perder esse carácter, evidencia a essência lírica do episódio, que leva à escolha de um vocabulário próprio e a uma espécie de enternecimento a que não consegue fugir nem mesmo quem se refere a este assunto apenas ocasionalmente e por razões que nada têm de sentimentais. Trata-se do soneto que Diogo Bernardes dirigiu a António Ferreira, louvando a sua tragédia, ao qual Ferreira respondeu com outro, em que incitava Bernardes a levantar à glória devida aquele «grande» assunto, o que o cantor do Lima nunca fez.

O soneto — comendatário — acompanhou outras obras sobre Inês de Castro, em Portugal e Espanha ⁷, mas logo no princípio do século XVII foi utilizado como forma independente, que passou a ser privilegiada no género rico. Foi seu iniciador Francisco Manuel de Melo, que em 1628 publicou o que parece ter sido a sua primeira obra, a «coroa trágica» *«Doze Sonetos por varias acciones En la muerte de la Señora Dona Ines de Castro mujer del Principe Don Pedro de Portugal»*. A série de sonetos relativa a um mesmo assunto, ou «coroa» (num sentido alargado, ultrapassando regras quanto ao número e à forma do seu encadeamento), foi ainda utilizada duas vezes, uma delas com certeza por António Ribeiro dos Santos, também autor de um poema sobre a Castro, que publicou em 1789, no *Jornal Encyclopedico*, oito sonetos, «todos fundidos pelo mesmo molde», «À morte de D. Iñez de Castro», e outra, que Inocência atribui ao mesmo autor, de vinte e cinco *Sonetos a Dona Iñez de Castro*, que apareceram em 1784. Além destes, pelo menos trinta sonetos isolados foram escritos em todas as épocas sobre este assunto por autores como Duarte Ribeiro de Macedo, Bocage, António Feliciano de Castilho, Afonso Lopes Vieira e Ary dos Santos.

O carácter ou as potencialidades líricas do episódio fizeram que, até numa simples enumeração de personagens, ou numa descrição em que algum elemento diga respeito a Inês de Castro, haja, por exemplo, uma adjectivação, que por vezes não existe para mais nada: ela tem que ser «linda», «malfadada», «desditosa». Este traço característico da visão da história de Pedro e Inês marcou fortemente a nossa literatura inesiana, de uma forma que não encontramos em nenhuma outra. Daí que as composições portuguesas que glosaram o assunto sejam principalmente poemas

líricos — é o episódio lírico por excelência em *Os Lusíadas*; que as tragédias, mais preocupadas com a verdade histórica que as estrangeiras, mantenham de modo geral uma acção reduzida, com a valorização dos sentimentos em conflito por meio de longos discursos, mais uma vez essencialmente líricos; e que os romances, dos quais devemos tomar como expoente máximo *D. Pedro e D. Inês*, de Antero de Figueiredo (1913), sejam sobretudo prosa poética.

Na base de tudo isto há um facto que é forçoso reconhecer: nas suas dimensões históricas, o episódio de Inês de Castro é relativamente pobre e pouco ou nada revela dos aspectos humanos. Para o enriquecer, outros povos criaram personagens, complicaram os factos, cruzaram acções. Os Portugueses insistiram, de forma quase doentia, em imaginar, revolver e analisar, até à exaustão, os sentimentos dos protagonistas. O amor fez desaparecer a possível ambição política. Para a literatura — e até mesmo para a história — portuguesa, Inês caiu ferida por espadas movidas pelo ódio e não degolada pelo carrasco impessoal em nome de uma lei fria. Na tradição portuguesa, Pedro e Inês distanciaram-se das realidades do país medieval em que viveram; tornaram-se «um dos símbolos em que a alma de Portugal se reconhecia»,⁸ transcenderam os limites do real, encarnando o mito do amor para além da morte.

Em termos gerais, o episódio inesiano, tal como o fixou a literatura portuguesa, apresenta uma Inês bela, loira, amante e frágil, um Pedro apaixonado e violento, um rei vencido pela argumentação mal intencionada de três conselheiros que teimavam em ver na relação com Inês um perigo nacional e que não hesitam em assassiná-la cruamente. A terrível vingança de Pedro e a

saudade que o acompanha para além da morte perpetuam o drama na memória dos homens.

A expressão máxima de tudo isto criou o episódio do canto terceiro de *Os Lusíadas* ⁹, em que Camões reforçou o valor dos sentimentos transpondo-os para a própria Natureza, que revela ora enlevo, ora repulsa e desgosto. A concepção do enredo, o relevo dado aos sentimentos e o próprio vocabulário marcaram até hoje a literatura portuguesa sobre este assunto. O remate glorificador da coroação, sugerido nas quatro obras do século XVI, é, de facto, uma criação espanhola (na *Nise laureada*), divulgada sobretudo através da *comedia* de Luis Vélez de Guevara *Reynar después de morir* (1630). Embora retomado logo no princípio do século XVII, por Soares de Alarcão, no poema épico *La Iffanta Coronada* (1606) e por Francisco Manuel de Melo, no décimo-primeiro dos seus *Doze Sonetos*, teve pouca repercussão entre nós. Não é demais insistir em que a literatura inesiana em Portugal tem fundamentalmente um carácter lírico. Na esteira de Camões, os autores portugueses deram sempre preferência aos aspectos sentimentais do episódio ligados à «morte escura» da «linda Inês», que, tal como as «filhas do Mondego»,

«Chorando largo tempo memoraram.»

Foi em forma poética, como vimos, que surgiram, no século XVI, as primeiras obras literárias sobre Inês de Castro. Independentemente do tom lírico que nelas encontramos, trata-se de obras que têm fundamentalmente uma intenção narrativa. Camões, que incluiu o episódio na série de factos da história de Portugal com que o Gama satisfaz a curiosidade do rei de Melinde, reforçou-lhe o carácter de lirismo que nunca perdeu na literatura portuguesa, sobretudo nas estrofes 119-121 («Tu só, tu, puro amor, com força crua», «Estavas, linda Inês, posta em sossego», «Do teu Príncipe ali te respondiam») e 133-135 («Bem puderas, ó Sol, da vista destes», «Assi como a bonina que cortada» e «As filhas do Mondego a morte escura»). A estrofe 120 foi a mais glosada, a 135 foi a escolhida pelo general inglês Trant para gravar na lápide que fez colocar junto da Fonte das Lágrimas; mas de todas elas a tradição literária retirou expressões como «a mísera e mesquinha», «linda Inês», «os saudosos campos do Mondego», «a morte escura», «o pertinaz povo», «os peitos carniceros» e termos de comparação como a «paciente e mansa ovelha» e a «bonina cortada antes do tempo».

Logo nos três casos de poesia quinhentista, como aliás na *Castro*, de Ferreira, encontramos um elemento que se tornou tradicional e que tem sobretudo a função de reforçar os sentimentos de piedade que se pretende despertar particularmente no leitor. Trata-se da cena da entrevista do Rei com Inês, acompanhada pelos filhos e implorando misericórdia em nome da orfandade a que tão cedo os condenavam. Já anteriormente referida nas crónicas de Rui de Pina, *Manizola* e *Acenheiro*, culminou em Camões com o célebre discurso de Inês «Ó tu, que tens de humano o gesto e o peito», de tom classicista, que, embora seja o trecho de *Os Lusíadas* que maior número de críticas suscitou, em Portugal e no estrangeiro,¹⁰ foi retomado pelo dramaturgo espanhol de maior influência na difusão do episódio na Europa (Guevara) e pelos autores de tragédias portuguesas do século XVIII, também marcados pela versão representada por *Reynar después de morir*.

De facto, as *Trouas* de Resende (e — hoje podemos acrescentar — a *Visão*, de A. da Mota) e as estrofes de Camões marcam claramente duas correntes distintas — formais e ideológicas — da poesia portuguesa, a tradicionalista e a de inspiração clássica. São ambas bem representativas de escolas diferentes, e como tal têm sido frequentemente incluídas a par nas antologias já referidas.

A influência de Camões, de que mesmo os poetas nossos contemporâneos se não libertaram, fez-se sentir imediatamente, na poesia do século XVII, toda ela já construída segundo o modelo gongórico. Neste período, que os condicionalismos histórico-sociais tornaram pouco propício ao teatro, só a poesia — para além da prosa histórica e dos comentários a *Os Lusíadas*, alguns deles ainda inéditos, como os de Diogo do Couto, do

abade D. Marcos de São Lourenço e de Pires de Almeida — se ocupou dos amores de Inês, em composições de pouco valor artístico, das quais se devem destacar *La Iffanta Coronada*, de Soares de Alarcão, *Romance en antigo language*, de Francisco Manuel de Melo, e *Saudades de Donna Iñez de Castro*, de D. Maria de Lara e Meneses.¹¹

Os dois primeiros poemas, uma epopeia em oitava rima e um romance em quadras populares, perdem alguma coisa do seu interesse para a literatura portuguesa pelo facto de serem escritos em espanhol. Daí, em parte, o facto de estarem praticamente esquecidos. Adquirem, todavia, um significado particular pelo que revelam da integração dos autores na cultura peninsular. A epopeia de Soares de Alarcão, que influenciou profundamente os sonetos de Francisco Manuel de Melo,¹² é a única que toma o episódio inesiano como centro da acção e a primeira obra escrita por um português que refere a coroação como acontecimento real, concretizando o simbolismo da estátua coroada «como de rainha», como disse Fernão Lopes. A sua dívida à literatura portuguesa é essencialmente a estrofe épica de Camões e a sua linguagem. Adrien Roig, o único crítico que se debruçou sobre este poema,¹³ considerou-o particularmente representativo da sua época, pois «aparece como um símbolo da dualidade peninsular no reinado dos Filipes: publicad[o] em Lisboa, escrit[o] em castelhano por um nobre português ao serviço do monarca espanhol, celebra[ndo] os amores de um Infante português com uma dama espanhola».

No que diz respeito ao *Romance XII*, de Francisco Manuel de Melo, trata-se da única obra conhecida de um português que se integra numa tradição arcaizante

da poesia espanhola, a *fabla*, construída com base numa forma popular e numa linguagem de acordo com certas leis fonéticas e de expressão que, todavia, não representam, no seu conjunto, qualquer fase definida da língua.

Quanto ao poema de D. Maria de Lara e Meneses, que foi o mais divulgado de todos os que a escola seiscentista produziu sobre o assunto, é tipicamente português, tanto na forma — mais uma vez a oitava camoniana —, como no título, que invoca o mais português de todos os sentimentos, ¹⁴ a saudade, e ainda no modo como desenvolveu o seu tema, tentando exprimir todas as gradações possíveis dos sentimentos dos dois apaixonados, em longos discursos, um de Inês, outro de Pedro, de 70 estrofes cada um, e ainda na fonte principal de inspiração — Camões —, com cujos versos «Aconteceu da mísera e mesquinha, / Que depois de ser morta foi Rainha» termina, retomando a tradição portuguesa de uma vontade simbólica em vez da cena macabra imaginada pelos espanhóis.

Da poesia cultista inspirada pelos trágicos amores, e em cujos nomes se contam Barbosa Bacelar e Jerónimo Baía — este, autor de um soneto à Fonte das Lágrimas e de outro que suscita uma nova linha de investigação, a da permanência de motivos ¹⁵ —, há que mencionar ainda uma composição que, embora sem mérito literário, individualiza uma forma que ia ser frequente na literatura inesiana. Seguindo a tradição, criada por Francisco Manuel de Melo e desenvolvida por D. Maria de Lara e Meneses, das mensagens ou discursos de desabafo que ambos os apaixonados, mas sobretudo Inês, recitam quando longe um do outro, Manuel de Sousa Moreira compôs a *Carta de D. Iñez de Castro para o*

Príncipe Dom Pedro estando ella já sentenciada á morte, só publicada em 1774, 52 anos depois da sua morte.

A obra mais representativa deste tipo é *Cartas de D. Inez de Castro ao Príncipe D. Pedro*, que apareceu em 1803, no tomo 2.º das *Composições Poéticas*, de Curvo Semedo. Trata-se de duas «cartas» relativamente extensas, uma em verso branco, outra em *terça rima*, terminando numa quadra de rima cruzada perfeita. Esta obra, que teve grande voga e que chegou a ser impressa em folhetos soltos juntamente com as *Saudades*, o que se justifica pela semelhança de tema e género, exprime os queixumes e medos de Inês, avisada em sonhos do fim que a espera, tomada de saudades pela ausência do Príncipe, de ciúmes pela hipótese que o povo quer ver realizada — a do casamento com uma princesa — e de preocupações sobre o destino dos filhos, «em tanto amor gerados e nascidos». ¹⁶ Poemas já muito próximos do Romantismo e menos arcádicos que a *Cantata* e o soneto de Bocage, as *Cartas*, de Curvo Semedo, constituem, juntamente com aqueles, a melhor literatura inesiana pré-romântica.

Tal como Bocage, Curvo Semedo recorre frequentemente ao vocabulário camoniano, chegando a transcrever, com a alteração de pronome que permite pô-los na boca de Inês, os versos «Os olhos, porque as mãos me estava atando / Um dos duros ministros rigorosos». É sobre as cenas da entrevista com o Rei e da morte, que «Morfeu em sonhos [...] confirmou», que, depois de exprimir longamente os seus receios de mãe, se concentra a primeira carta.

A segunda é extremamente reveladora de sugestões recolhidas no teatro inesiano português do século XVIII, sobretudo em Nicolau Luís. São elas o relevo dado à estirpe nobre de Inês, a proposta do Príncipe de

renunciar ao trono para viver com ela, ainda que fosse «no sítio mais deserto e pavoroso», pois Inês «mais valia te(m) que o mundo inteiro», e o ciúme, que aqui a leva a jurar vingança, «inda na campa fria em pó tornada», se ele vier a gozar «o prazer de um amor novo». E neste ponto surge um pormenor da tradição da balada romântica que a nossa literatura iria concretizar pela primeira vez em *A Noite do Castelo*, de A. F. de Castilho, que se inspirou na balada *Alonzo and Imogen*, que Alexandre Herculano traduzira. Este pormenor pode indicar que Curvo Semedo conhecia o original inglês, incluído num romance que fez sensação, *The Monk*, de M. G. Lewis, ou simplesmente uma coincidência, mas vale a pena transcrever os versos em causa, que tão flagrantemente se sobrepõem a várias cenas da literatura romântica:

«Ululando entrará nos Regios Paços
Minha sombra infeliz, e a fausta amante
Te arrancará raivosa d'entre os braços.»

Para além das *Cartas* e das séries de sonetos já referidos, só as composições de Bocage merecem ser destacadas na poesia do século XVIII: dois sonetos, um deles dedicatório da *Cantata. A morte de Iñez de Castro*, e a própria cantata, poema de forma caprichosa.

No soneto «À lamentável catástrofe de D. Iñez de Castro», Bocage, ao gosto arcádico, atribui a «Eco chorosa» a perpetuação do lamento pela trágica morte «da triste, bela Inês», reconstitui o quadro bucólico da Fonte dos Amores, do Mondego e das flores, carpindo agora «a morta formosura», e termina com a cena da coroação, que descreve como «milagre da beleza e da ternura». Este detalhe reaparece, em sonhos, na cantata,

com bastante desenvolvimento, constituindo o ponto alto da história de Inês, que se vai desenrolando por entre efusões líricas em que se misturam expressões camonianas com outras tipicamente arcádicas, como o «coro sútil de alígeros favónios». É dado particular relevo aos quadros da Natureza — que ora se enfeita para tentar dar alegria a Inês ora se perpetua ante o horror da sua morte, que provoca «terríveis maldições» das «alvas filhas do Mondego» aos «monstros infernais» — e à tradicional cena em que, incapaz de apiedar os seus algozes, Inês é arrancada aos braços dos filhos. Foi este o quadro que os pintores românticos portugueses preferiram à cena espectacular da coroação, mais do agrado de espanhóis, franceses e russos.

O Romantismo foi, como era de esperar, a grande época da poesia inesiana. No episódio convergiam o passado pátrio medieval, sentimentos violentos e acções trágicas e estranhas. Para não falar de praticamente todos aqueles que, estudantes em Coimbra, alguma vez fizeram versos que, a propósito do Mondego, das Fontes, do luar, do Penedo da Saudade, onde se diz que D. Pedro ia recordar a sua amada, dos salgueiros que choram, das raparigas de Coimbra ou simplesmente da própria cidade, acabavam sempre por referir Inês, os maiores poetas dedicaram-lhe todo o género de composições. Sobre ela escreveu António Feliciano de Castilho a parte V de *A Festa de Maio*, Garrett as partes XXI-XXIV do canto VII do *Camões* (1825), Gomes Monteiro compôs um romance à maneira de balada (1842), Serpa Pimentel um solau (1849), Luís Augusto Palmeirim um longo poema (1854), Soares de Passos contou a história a propósito da Fonte dos Amores (1851), que, como *A Fonte d'Igneç* (1869), inspirou João de Lemos. Também Alberto Pimentel fez um poema em

seis partes (1885) sobre o episódio, João de Deus adaptou uma composição latina de Santos Valente, intitulada *Penedo da Saudade*, onde fala das «lágrimas de louca saudade» que D. Pedro lá chorou. Em 1898, Eugénio de Castro iniciou o poema *Ignez de Castro*, de que se conhecem dois fragmentos, e, no ano seguinte, publicou *Constança*.

Ao longo da poesia do século XIX continuou a ecoar Camões, cujo episódio teve várias traduções em latim (Castro Guedes, Viale, Francisco de Paula Santa Clara, Simoni, Bénoliel, José Joaquim Ribeiro) e cujos versos e expressões surgem com frequência, por exemplo, em Garrett, Soares de Passos e Tomás Ribeiro.

Alguns poemas românticos merecem especial atenção. A sua variedade demonstra as múltiplas hipóteses de tratamento que o episódio permite, mas novamente o traço lírico se impõe, mesmo nas formas popularizantes, de carácter fundamentalmente narrativo.

No episódio inesiano de *A Festa de Maio*, Castilho, inspirado pela Fonte das Lágrimas, onde o seu «estro [...] plácido volteia / por entre os cedros, e os ferais ciprestes», cantando «gratas histórias dos passados tempos», imagina uma cena idílica, cujas personagens são Pedro, Inês e o seu primeiro filho. Trata-se de um poema de transição, no qual, num ambiente nocturno, onde gorgoeja o rouxinol, mas que evoca tristeza, «a pastora Ignez», à maneira anacreôntica usando tranças ornadas de «rúbidas rosas que reveste o musgo», fala dos receios sobre o seu futuro, exprimindo um desejo típico de uma corrente bucólica que atingiu o seu auge no século XVIII: «Quão melhor fora haver nascido em choças!»

Castilho ignora os elementos políticos e os problemas exteriores à situação pessoal de Pedro e Inês.

Amantes isolados num mundo que é só deles, tudo se resume ao argumento com que Pedro tenta afastar os tristes pensamentos da sua pastora: «Se te adoro, que temes? Se me adoras / que posso eu mais querer?»

Ao escrever um poema cuja «índole é absolutamente nova», para o qual não olhou «a regras nem a princípios», Garrett, que foi «insensivelmente depós o coração e os sentimentos da natureza», encontrou Inês no seu caminho, tal como o poeta que agora cantava e que também ele seguiu muito de perto e transcreveu, ao contar o «caso triste [...], crueza bárbara / que à belíssima Inês deu morte injusta». Em termos ainda mais líricos que os do seu modelo, descreve o quadro sobretudo através dos sentimentos que avassalaram Inês, na última ausência do esposo. A novidade que introduz é ver no apego aos olhos sobretudo o desejo de reencontrar o seu Príncipe: «A beijos colhe, / uma a uma, as feições que tanto ao vivo / as do querido amante lhe retratam» e, prestes a expirar, «trémula, / inda co'a incerta mão procura os filhos, / inda afagando imagens do seu Pedro, / entre os amplexos maternos.» Garrett procura tirar o maior efeito dos acontecimentos sem entrar em pormenores meramente descritivos. Toda a tragédia se concentra na desilusão máxima de Inês, que, desperta do alheamento em que «solitária vaga [...] revolvendo ledos enganos d'alma» pelo ruído de alguém que chega, corre ao encontro de quem julga ser Pedro, «mas pelo ausente esposo o pai responde».

António José Gomes Monteiro, bom conhecedor da balada romântica, da qual seis anos depois apresentou em tradução vários exemplos alemães, publicou em 1842 uma longa balada de tom popular e arcaizante, em quadras de redondilha maior e rima cruzada incompleta (-ia, com excepção das est. 10-17, cuja rima é -ão). A

acreditarmos em Teófilo Braga, que, com ligeiríssimas diferenças, publicou no *Romanceiro* as 13 primeiras quadras como sendo «uma lição manuscrita do séc. XVII», Gomes Monteiro terá simplesmente continuado uma balada tradicional ¹⁷, mas as 48 quadras que compôs justificam que se considere sua esta obra que, com o título *D. Ignez de Castro*, publicou apenas sob as suas iniciais. Retoma a visão irónica chegada de D. Afonso IV, ao encontro de quem Inês corre feliz, julgando ser o seu Príncipe. A visão do Rei, «com atavios de guerra», de novo remete para a figura vingadora do cavaleiro da balada romântica, com «a espada pendurada em cinto negro» e «longa viseira calada / que ninguém o conhecia», excepto a «bela D. Ignez», que logo soube quem ele era e aquilo que o trazia. Pela primeira vez, numa obra poética há diálogo entre o Rei e Inês. Ela declara-lhe as suas culpas, o ter «fascinado» o Príncipe, que por isso recusa a mão da Infanta de Castela, ¹⁸ e cobiçar a coroa de Portugal. Inês, num discurso cuja singeleza não o torna menos patético, defende o seu amor e pede a vida por amor dos filhos, nem que essa vida seja passada na prisão ou no desterro. Apiedado, o Rei lamenta o peso da coroa que o obriga àquela morte, que os ministros lhe não permitem evitar. A balada termina com a maldição do Rei e daqueles cavaleiros.

A forma baladesca continuou a tentar os poetas portugueses, mas só em 1900 Manuel da Silva Gaio a retomou num poema de qualidade, *Tristes Amores*, publicado no volume de versos *Mondego*. Nele os «salgueiros do salgueiral» substituem «as filhas do Mondego», soltando brados de dor perante a tragédia que tinham agoirado.

Outro poema significativo do nosso Romantismo é o *Solao IV. Igenez de Castro. Ou A Fonte dos Amores*, que Serpa Pimentel, o poeta especialista deste tipo de composições, publicou em 1848 em *O Pharol* e, no ano seguinte, incluiu no seu *Cancioneiro*. Tendo escolhido uma forma essencialmente narrativa, Serpa Pimentel deu-lhe um tratamento original, implicando a sequência dos factos na série de sextilhas em redondilha maior que dirige à triste, linda Inês, como cantor do Mondego que nessas águas vai «beber [suas] doces máguas, / de [seu] sangue as tradições». Foi esta a atitude típica que os poetas dos séculos XIX e XX adoptaram quando escolheram a poesia para falar de Inês.

É esse o caso do mais longo poema lírico-narrativo sobre o assunto, *Igenez de Castro* (1854), de outro autor caracteristicamente romântico, Luís Augusto Palmeirim. Novo trovador, invoca como Garrett a saudade, para inspirar a sua lira, que, como a de Camões, cantou a pátria e agora quer cantar o amor, chorando «na campa da triste e bela Inês». Combinando trechos em versos de dez sílabas com outros de sete e de nove, Palmeirim mistura desabafos sobre a pátria ultrajada com lamentos à sorte de Inês e relatos dos tristes acontecimentos. O paralelismo com Camões, de quem tirou a epígrafe com que inicia o poema, não se reduz à atitude como poeta, é vincado pela utilização de vários versos, o que resulta que os trechos em décima rima são praticamente glosas do texto de *Os Lusíadas*.

Este poema choroso representa o exagero de traços românticos que é costume designar por Ultra-Romantismo. Do mesmo gosto, mas agora em forma abertamente narrativa, encontramos ainda outro poema longo, *Igenez de Castro*, que Alberto Pimentel escreveu em 1868 e publicou em *Idyllios dos Reis* (1885), com um

prefácio de Camilo Castelo Branco. Iniciado com versos que mais uma vez transmitem a ideia de uma grande beleza:

«Era gentil e loira e branca e bella,
Uma flor de Castela
Que no céu português se volveu astro...»,

o poema detém-se sobretudo em cenas trágicas, que são o «fúnebre esplendor» do enterro de D. Constança, a trama da intriga e da inveja para perder Inês, a sua morte, a vingança do Príncipe e a consagração macabra do seu amor. Esta inclui as diversas cenas que «a vingança e o amor preparam, de mãos dadas, / cenas que ninguém viu nas épocas passadas». Tal como vários dos poemas românticos atrás referidos, este apresenta uma série de trechos em versos de esquema variado, de sete, doze ou dez sílabas, estes intercalados também com outros de sete.

A mesma liberdade de composição aparece em *Idyllio de um Rei*, de E. A. Vidal e também de 1868, que se afasta dos quadros negros que temos visto evocados e que, retomando a visão de Castilho, imagina o que seria um encontro dos dois apaixonados.

Um poeta mais, do século XIX, merece especial referência. Ainda romântico, mas no molde mais elaborado que foi o Simbolismo, Eugénio de Castro deixou-se também tentar por este assunto. Terá imaginado um longo poema em alexandrinos de que se conhecem dois fragmentos, um publicado com uma policromia, no formato da página e romântica em todos os sentidos, com o título *A Despedida*, e o outro que apareceu, também ilustrado, como *Ignez de Castro*¹⁹, que seria o título geral. Tenha ou não desistido do projecto

inicial, Eugénio de Castro, numa atitude que foi particularmente sensível no teatro português e estrangeiro do século XIX, procurou novos centros de interesse da história de Inês de Castro numa obra que, com data de 31 de Dezembro de 1899 e a indicação «Coimbra», foi publicada em 1906 com o título *Constança*. Nele o poeta analisou melancolicamente o que teriam sido a figura e os sentimentos da infeliz Princesa. Inês é aqui uma personagem ausente, contrariamente ao que acontece nos dois fragmentos.

Estes revelam uma estrutura dramática, inclusivamente com indicações cénicas, mas perfeitamente impensável para o teatro. A sua ordem é a contrária àquela em que foram publicados. Em *Ignez de Castro*, a heroína conta-nos um sonho, cheio de estranhas visões, em que ela é ameaçada de morte por um dragão de escamas de ouro, do qual a salva Pedro, que «em correria louca, / sobre negro cavalo, a clara lança enrista; / negras as plumas são da cimeira que o touca, / negro o manto, que prende um broche de ametista.» À vitória sobre o monstro segue-se uma cena idílica, à maneira de Castilho e de E. A. Vidal, da qual Inês acorda para se sentir imensamente culpada de uma traição à «santinha que, sonhando, atraçoara» e que o poeta cantaria a seguir, como foi dito. As censuras que a si própria faz Inês sugerem o ponto de vista pelo qual Eugénio de Castro iria encarar Constança:

«Como pudera eu trair, inda que em sonhos.
Quem fora para mim sempre tão boa e mansa,
Quem sempre para mim tinha os lábios risonhos,
O olhar cheio de paz e as mãos de confiança?»

O fragmento termina com veementes exclamações de Inês, que, na impossibilidade de reprimir os seus sentimentos, dá livre curso ao seu «violento amor», àquela «paixão sem par». O segundo fragmento é um apaixonado mas melancólico discurso de Pedro suscitado pela comparação de dois retratos de Inês, e cujo final aponta também para algo exterior ao poema, neste caso os túmulos de Alcobaça.

Pelo estilo, carregado de imagens que criam um mundo de cores, formas e sons totalmente novo, e pelas abordagens inesperadas dos aspectos sentimentais do assunto, estes poemas merecem um lugar à parte na literatura inesiana. Afastam-se da tradição romântica para introduzirem na problemática sentimental do episódio um elemento de cinismo que não foi retomado pelos poetas, mas que voltou a surgir nos nossos dias, num conto de Herberto Helder e numa tragédia de Fernando Luso Soares.

Ao terminar esta panorâmica da poesia portuguesa do século XIX sobre Inês de Castro, alguns aspectos mais merecem ser destacados: durante este período observa-se o aparecimento do interesse pelo assunto no Brasil, a publicação das primeiras antologias de poesia inesiana e a escolha do tema para difusão de Camões.

Em meados do século XIX vários poetas brasileiros cantaram Inês, sobretudo em sonetos, mas também noutro tipo de composições (Francisco Gonçalves Braga, *Ignez de Castro*, 1852; Domingos José Gonçalves de Magalhães, *Nenia, à Morte de Ignez de Castro*, 1830, onde o autor conta a triste história às «donzelas brasileiras») e em glosas de estrofes camonianas. Este interesse explica que tenha sido no Brasil que apareceu a primeira antologia inesiana, na sequência de uma edição feita no Rio de Janeiro, em 1843, da «*Nova Castro*,

Tragédia de João Baptista Gomes Junior. Nova edição correcta e augmentada com a brilhante scena da coroação com huma collecção das melhores poesias sobre o assumpto da presente tragedia e ornada de duas estampas coloridas». São elas as *Saudades*, o episódio camoniano, a *Cantata* de Bocage, a glosa de um poeta brasileiro, Seixas Brandão, à estrofe 120 do canto III de *Os Lusíadas*, as *Cartas* de Curvo Semedo e 14 sonetos, apresentados sem nome de autor. Desses, onze pertencem às colecções atribuídas a Ribeiro dos Santos e três (I, II e XIII) pertencerão talvez a poetas brasileiros.

Em 1889, foi publicado o «florilégio poético.» *A Fonte dos Amores*, organizado por Sousa Viterbo. Reconhecendo que o nome é anterior ao poema de Camões, o editor sublinha, contudo, o facto de ter sido este que estabeleceu a corrente poética, ligando-a aos «amores de D. Ignez de Castro [que] não são apenas um trecho comovente da vida amorosa portuguesa; formam o episódio mais sentido da paixão humana». Chama também a atenção para um facto que parece ter sido registado aqui pela primeira vez: não foi este caso a única tragédia de Coimbra ²⁰: «O assassinato de D. Maria Teles não foi menos cobarde e cruel, não desperta menos interesse e comoção que o de D. Inês de Castro, e todavia a tradição e a história quase que a amortalharam no esquecimento, ao passo que a memória de D. Inês de Castro voa nas asas que levaram à imortalidade os nomes de Hero e Heloísa: — a paixão dos tempos mitológicos e a paixão da Idade Média. Foi o poderoso talismã da poesia que realizou o milagre. Se não foram as estrofes camonianas, talvez o drama que se desenrolou junto ²¹ aos paços de Santa Clara não

houvesse repercutido, com tão forte e dolorosa vibração, na harpa eólia do sentimento universal».

Um ponto alto da cultura portuguesa no século XIX foi, sem dúvida, o terceiro centenário da morte de Camões, em 1880. Nessa altura teve honras especiais o episódio de Inês de Castro, escolhido para apresentar o poeta a Portugal e ao resto do mundo. A Imprensa Nacional editou, entre 1862 e 1880, as estrofes inesianas em pequenas brochuras em seis, sete, catorze e quinze línguas. Dois portugueses fizeram outras traduções, para francês e inglês. No Brasil houve pelo menos três publicações, duas delas em jornais. Em Portugal, além de ser musicado, oito jornais divulgaram o episódio, um deles em seis línguas, e mais quatro publicações o incluíram. Foi recitado em português numa sessão camoniana em Hong-Kong.

Há ainda que referir o aparecimento de especialistas inesianos. O primeiro terá sido o camonista Pereira Caldas, que divulgou e comentou vários textos sobre o assunto. Mas o mais importante foi Joaquim de Araújo, que publicou três bibliografias inesianas, além de artigos e notas várias sobre obras famosas ou por ele descobertas neste campo. No prefácio à *Inês de Castro* (1898) de Luigi Bandozzi, Joaquim de Araújo explica o ponto de vista que está na base do seu interesse pelo assunto:

«Dissertam alguns que Inês de Castro fora uma ambiciosa, jogando com a intensidade do afecto de D. Pedro, para assentar na frente o diadema régio; eu vou mais na corrente dos que a aureolam na coroa das flores puras desse amor, que as filhas do Mondego choraram longo tempo, no dizer da fina e lagrimosa elegia dos *Lusíadas*.»

Para ele, «não diz ao caso a ambição de seus irmãos», e Inês foi «a doce criatura», cuja poesia «resiste, na sua beleza simples e tocante, às sugestões de mando, que por muitos lhe são atribuídas». Foi essa poesia que inspirou o maior entusiasmo por Inês e por tudo o que lhe dizia respeito a Afonso Lopes Vieira, na primeira metade do século XX.

Neste século, Inês de Castro continuou a inspirar os poetas. Sem incluir obras que a ela se referem em ligação com Coimbra ou Camões, ou ainda como termo de comparação em vários contextos, foi possível registar quarenta poemas centrados neste assunto, de autores como Afonso Lopes Vieira, Fernando Pessoa, Miguel Torga, Tomás de Figueiredo, Ruy Belo, Natália Correia e Ary dos Santos. Se mais não houvesse, esta abundante produção chegaria para demonstrar a força e o atractivo de um tema aparentemente já tão fora dos interesses e preocupações do nosso tempo.

Particular destaque merece Afonso Lopes Vieira, o poeta apaixonado pela lenda e ela personagem da «linda Inês», cujos louros cabelos guardava religiosamente. A ela dedicou um grande número de composições, entre as quais se destaca um tríptico de sonetos e o poema «à maneira de romance» *A Paixão de Pedro o Cru*. Foi ele quem primeiro chamou a atenção para a poesia que se evola dos túmulos de Alcobaça, que Teixeira de Pascoais exprimiu em dois versos:

«E, sobre as duas trágicas estátuas.
Paira a sombra do amor desfeita em cinza e pó»²².

É também a Lopes Vieira que se deve o *Cancioneiro de Coimbra* (1918), que resulta sobretudo em mais uma

antologia poética sobre Inês, inseparável de qualquer evocação da cidade do Mondego.

Os cabelos e os túmulos foram temas nascidos no século XIX, mas só no século XX seriam tratados em forma poética, em português. A sua descoberta ficou a dever-se aos desacatos cometidos pelas tropas francesas, que, imaginando ir encontrar grandes tesouros, abriram os túmulos, mutilando-os irremediavelmente, e espalharam pelo chão o seu conteúdo. Várias pessoas apanharam e guardaram pedaços de tecidos e fios da lendária cabeleira ²³.

Ao quererem verificar a extensão dos estragos, em que insistiam sobretudo os relatos dos viajantes estrangeiros, os portugueses aperceberam-se de que aqueles túmulos não eram apenas uma bela obra «em mármore branco primorosamente lavrado», como as crónicas referiam. Vieira Natividade primeiro (1910), Reinaldo dos Santos (1924) e finalmente António de Vasconcelos (1928) descobriram nas cenas esculpidas lateralmente a história de Pedro e Inês, poesia gravada na pedra. Depois disto, vários foram os poetas que celebraram esse trabalho único. Em 1917, foram recitados junto dos túmulos seis sonetos neles inspirados, dois dos quais do próprio Vieira Natividade.

Dos poetas do século XX, Fernando Pessoa deixou-nos apontamentos, infelizmente muito incompletos, de um drama sobre Inês de Castro, que aponta sobretudo para a dor e os remorsos de Pedro, que se sente responsável pela morte da amada.

Teixeira de Pascoais, em 1912, escreveu um poema arrojado, *Regresso ao Paraíso*. Adão e Eva rememoram o percurso da Humanidade que a sua queda determinara, e um Deus novo inclui a morte de Inês entre os episódios a respeito dos quais revê os juízos da Divindade ao

longo dos séculos. É-nos apresentada a confrontação da vítima com o seu assassino, que, um pouco à maneira do que iríamos encontrar num conto de Herberto Helder, vê no seu crime uma razão de glória:

«Matei-a, sim! Matei-a! O meu punhal
Tocou-lhe o coração no mesmo sítio
Em que é gerado o amor! Matei-a, sim,
Pelo prazer apenas de matar!»

Em 1983 vários poetas escreveram textos que Mário Silva tentou ilustrar com os seus quadros, numa exposição que se chamou *Inês de Portugal*. Entre essas composições há que destacar as de Moita Macedo, Artur Lucena e Natália Correia.

Mas, entretanto, encontramos algumas interpretações poéticas de particular interesse. Miguel Torga, em «Inês de Castro» (*Poemas Ibéricos*, 1952 e 1982) remete-nos para a mitologia dos grandes amores, ao falar da «Julieta castelhana do Romeu português», a juntar às comparações com Heloísa e Abelardo e Hero e Leandro, que encontrámos em Sousa Viterbo, ou com Iseu e Tristão, como diz José Bruges de Oliveira (1917), que refere ainda duas histórias de amor literárias e portuguesas, as de Crisfal e de Mariana Alcoforado.

Dois casos mais recentes merecem especial menção: o díptico «Estavas linda Inês» e «Até ao fim do Mundo», que Tomás de Figueiredo incluiu em *Viagens no meu reino* (1968) e o longo poema *A Margem da Alegria*, de Ruy Belo, escrito em 1973 e publicado no ano seguinte.

O primeiro, tal como as *Saudades* do século XVII, é constituído por dois discursos, um de Pedro, outro de Inês. Trata-se de um diálogo entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Pedro conta a Inês como ouviu o seu

clamor e veio a galope, chegando tarde demais para a salvar. Vingou-se, mas tarda-lhe o fim do mundo para tornar a ver os seus olhos. Também Tomás de Figueiredo pensa nos túmulos:

«Ouves, Inês, a minha voz, aí,
nesse leito rendado que te dei?»

Novo Orfeu, Pedro consegue, pela força do seu amor, que Inês lhe responda, mas é dolorido o seu falar, com uma censura difícil de esconder:

«Porque é que não chegaste, Pedro, a tempo?
Amado, o tempo nunca volta, nunca!»

De tom novamente romântico, o poema de Tomás de Figueiredo, que, através do vocabulário relativo a D. Pedro, como cavaleiro e caçador, tenta recriar um ambiente de tempos passados, tem grande qualidade e merece uma leitura atenta.

Quanto ao de Ruy Belo, extremamente complexo, de forma totalmente livre mas onde têm papel importante as aliteraões e há rimas inesperadas, mistura termos arcaicos com datas minuciosas e uma narração que segue de perto as crónicas, com excursos que quase não têm a ver com o tema e com tiradas românticas. É declaradamente uma epopeia:

«Eu canto os amores e a morte a apoteose e a sorte
dessa que tão horizontal em pedra jaz e esse pedro
[...]»

Também aqui se ecoa Camões, se fala de Resende e de Ferreira, de Coimbra, a margem onde o autor foi levado a pensar nesta história da História, também aqui

se escrevem os túmulos. Aqui se prova, afinal, que os amores de Pedro e Inês falam aos homens de todos os tempos, sobretudo àquele a quem Gonçalves Crespo atribui dons singulares:

«O poeta no entanto, o eterno pária,
Escuta a voz de Ignez entre os salgueiros».

III/TEATRO

A estreia dramática da história de Inês de Castro logo no início da literatura inesiana portuguesa faria supor uma longa tradição neste domínio. Ela existe realmente, mas só começada na segunda metade do século XVIII e sobretudo por inspiração do teatro espanhol.

Se a *Castro*, de acordo com a indicação dada pelo seu primeiro editor, Manuel Lira, subiu à cena em Coimbra, teve um público muito restrito. A maior divulgação que o facto de ser publicada sugere também não teve efeitos notórios. É preciso não esquecer que essa publicação caiu já em pleno domínio filipino, época não propícia à criação teatral. Todas as referências que conhecemos à primeira tragédia portuguesa nos chegaram por via literária — e não há notícia de quaisquer representações antes do século XX²⁴. Mas, embora se conheçam dezasseis outras tragédias completas e algumas traduções, a *Castro* tem sido sempre considerada a mais importante de todas. Amélia Rey Colaço, recuperando o texto original, — ou, melhor, o que foi publicado em 1587 «novamente acrescentado», talvez já não pelo seu autor — fez uma encenação que, apresentada na própria nave do mosteiro de Alcobaça em 1937, atingiu um nível e uma espectacularidade inolvidáveis. Também a

interpretação do Teatro da Comuna, para comemorar a XVII Exposição de Arte e Cultura Europeia, foi levada a Alcobaca e à Igreja de S. Francisco, no Porto, em 1983.

Foi por intermédio do teatro espanhol (*Reynar después de morir*, de Vélez de Guevara, talvez 1630) que a história de Pedro e Inês voltou aos palcos portugueses, mais precisamente ao Pátio das Arcas, representada por companhias espanholas ainda no século XVII, segundo Matos Sequeira. Teófilo Braga registou uma dessas representações em 1733. Poderá ter reaparecido em outras alturas, mas o certo é que as duas primeiras tragédias portuguesas sobre o assunto, escritas possivelmente entre 1750 e 1760, ambas representadas, mas só publicadas em 1764 e 1772, são adaptações da obra de Guevara, que foi aquela que maior número de peças inspirou em toda a Europa, até aos nossos dias.

A que é talvez a primeira versão, *Só o Amor faz impossíveis*, de Manuel José da Paiva, é representativa de um género com que este autor (ainda vivo em 1759) fez carreira, sob o pseudónimo de Silvestre Silvério da Silveira e Silva. Trata-se do *provérbio* (a que ele chamou *parábola*), género que se encontra também em França e do qual podemos considerar precursor em Portugal a *Farsa de Inês Pereira*. Este tipo de peças pretende ilustrar um ditado ou aforismo, com que termina o próprio texto. De certa maneira, já a *comédia* de Guevara aponta para isto, pois tirou o seu título do último verso.

O aspecto mais importante do tratamento espanhol deste assunto, que criou uma tradição bem diferente da portuguesa, é a substituição da tragédia política pela tragédia de paixão. À razão de Estado, que vimos acentuada em Ferreira, sobrepõe-se o ciúme, o despeito da Infanta de Navarra, noiva escolhida por D. Afonso

IV para o Príncipe e que este repudia. D. Branca jura vingança e enfurece de tal modo o Rei que, embora venha a apiedar-se, já não consegue evitar a morte a que ele se deixou convencer. De Guevara veio também a coroação, que os dramaturgos posteriores evitaram. Mas Paiva e o responsável pela outra adaptação, o célebre Nicolau Luís, director do Teatro do Bairro Alto, onde encenou a sua *Tragédia de Dona Iñez de Castro* talvez em 1760, terminaram as suas peças com esse quadro.

Embora muito próximas no tempo, estas duas tragédias têm diferenças fundamentais. Paiva segue o original de muito mais perto, mantendo aspectos característicos do teatro espanhol do *século de ouro* mas que não fizeram escola em Portugal, para além do teatro popular da segunda metade do século XVIII, como a figura do *gracioso* e a utilização de danças e romances populares. É curioso que, neste último caso, Paiva os substituiu, inclusivamente um que se inspirou nas *Trouas* de Resende. Outros elementos portugueses foram mantidos pelos dois autores, como o sonho de Inês com um leão coroado, que conhecemos de Ferreira, e o tipo de discurso que ela faz ao Rei, ao implorar-lhe piedade, com francas reminiscências camonianas ²⁵.

Em ambos os casos os adaptadores portugueses não foram vistos como tal. Os próprios viajantes estrangeiros da época falaram de Nicolau Luís como autor, o que se compreende porque a divulgação da peça de Guevara além Pirenéus só se fez realmente no século XIX, embora existisse uma tradução holandesa anterior a 1793. Mas não é justo considerar Nicolau Luís como simples tradutor, como alguns críticos têm feito.

Em termos comparativos, tem francamente maior mérito a sua obra, versão muito mais livre, feita com a consciência de que se destina a um público diferente.

Contrariamente a Paiva, que vinca ainda mais que Guevara o carácter orgulhoso e vingativo da Infanta, Nicolau Luís cedeu ao gosto nacional pela brandura e deu à acção um tom mais sentimental. Seguindo a tradição portuguesa, fez recair a culpa mais sobre os conselheiros que sobre a Infanta, que chega a querer levar Inês consigo para Navarra, para a salvar da morte. O conflito de sentimentos é bem significativo: o orgulho (espanhol) é vencido pelo amor (português). É porque as duas maneiras de ser e de ver são diferentes que a Infanta e Inês se não entendem.

Pouco depois destas adaptações de Guevara, que não foi retomado na literatura portuguesa, surgem finalmente as tragédias que recuperam o modelo nacional: a *Castro* de Domingos dos Reis Quita, em três actos, só publicada em 1781, a que se seguiu a *Igneç* de Manuel de Figueiredo (1774) e a *Nova Castro* de João Baptista Gomes Junior, escrita em 1798 e editada em 1806.

A tragédia de Manuel de Figueiredo, também em três actos, uma das poucas obras deste autor que está datada, é a mais original quanto ao tratamento do assunto, o que infelizmente não é sinónimo de qualidade. Aristotélico convicto, no que se refere à austeridade que deve em geral presidir à imaginação trágica, e admirador declarado dos grandes mestres reconhecidos pela Arcádia, a que pertenceu sob o nome de Lícidas Cíntio, Figueiredo construiu o seu drama conhecendo apenas o do «bom Ferreira». Só depois leu os de Guevara e La Motte, que alteraram a História «sem remorsos».

A crítica mais severa que faz a estes três autores está implícita na dúvida de que tenham conseguido «reduzir a trágico» o «assunto primeiro» da nossa História, que ele considera mais bem sucedido nos tratamentos

líricos, o que ainda hoje corresponde à verdade. Até aquilo que mais admira na *Castro* é o texto dos coros, no que antecipa Garret ²⁶.

Manuel de Figueiredo deu ao carácter de Inês de Castro «mais espírito, mais política, mais ideias de Corte, e mais heroicidade que todos os nossos Historiadores, e Poetas», segundo declarou no *Discurso* que antecede a tragédia; mas ao fazê-lo, por se recusar a aceitar que, ao fim de catorze anos de convívio com Inês, ainda fosse o amor que movia D. Pedro, tirou ao assunto todo o carácter poético e excessivo que constitui o seu maior atractivo. A mesma maneira de ver positivista levou-o a recusar «tratar de linda uma Dama, que passava provavelmente dos seus trinta», e assim desfez todo o encanto do episódio que ele próprio reconhecia ser «um dos maravilhosos ornatos do Poema do grande Camões». Ao pôr em prática as suas teorias dramáticas, Figueiredo realizou uma tragédia diferente, em que intervêm pela primeira vez os dois irmãos Castro e os três conselheiros assassinos, que, todavia, têm como única função dramática matar Inês. Embora fosse contrário à utilização de elementos como confidentes e longos monólogos no drama, não evitou a figura de uma dama que comenta os acontecimentos com Inês nem discursos inflamados e extensos das três personagens principais.

A heroína, embora sobreponha o seu amor às ambições políticas, não é insensível ao que lhe dizem os irmãos, que desejam de facto ver um dos sobrinhos no trono de Portugal. O Rei, que, tal como na *Castro*, lamenta o peso do ceptro, é marcada e declaradamente *republicano*, preocupado acima de tudo com o bem do povo. Todavia, deixa-se compadecer, e, tal como acontece nas outras tragédias inesianas desta época, a

morte de Inês é uma ultrapassagem da sua vontade, que ele não tem tempo de transmitir àqueles a quem ordenara que a executassem. Mas, contrariamente ao que acontece na *Castro* de Quita e na *Nova Castro*, exprime menos desgosto por ela do que pela atitude de franca rebeldia do Príncipe, que o faz recordar a sua própria para com D. Diniz. Embora a ache censurável, Manuel de Figueiredo apresenta-a por considerá-la natural e com exemplos na História e na tragédia grega. O acatamento das decisões do Rei, que este momentaneamente consegue do Infante, querendo fazê-lo ver que a verdadeira causa daquela desgraça, que todavia também lamenta, foi o seu «desonesto amor», serve de pretexto para fazer ressaltar um «fundo de virtude» indispensável na tragédia, tal como a viu o século XVIII. Em resumo, a *Igneç* de Manuel de Figueiredo é uma realização prática das normas da tragédia clássica, mas resultou num choque de interesses políticos sem conseguir despertar agrado.

Justifica-se tratar em conjunto das duas outras tragédias já mencionadas, pelo muito que têm de comum. A estrutura de ambas é rigorosamente classicista, havendo apenas diferença no lugar onde decorre a acção: Quita escolheu o jardim da Quinta das Lágrimas da tradição, Gomes preferiu a sala do palácio de Coimbra da história ²⁷. Também as fontes são comuns: Ferreira, Guevara, La Motte ²⁸ e Nicolau Luís. Ambos têm o mérito de saber aproveitar dos autores estrangeiros aquilo que podia enriquecer o entretcho sem fugir às linhas históricas e tradicionais do episódio. Tomemos como exemplo as personagens.

Recorrendo ao modelo mais próximo das fontes, António Ferreira, apresentaram, além das três figuras

principais, os dois conselheiros da *Castro*, Coelho e Pacheco, uma aia de Inês, menos tutorial que a Ama portuguesa e mais ao jeito da confidente que encontramos em Guevara e Nicolau Luís. Mantém-se um amigo de D. Pedro, que em Quita reproduz o que conhecemos nesses dois autores, mas ao qual Gomes preferiu, como modelo, o «Secretário» de Ferreira, homem idoso com autoridade sobre o Príncipe. Uma novidade em ambas — sugestão de La Motte, mas com um aproveitamento totalmente diferente — é o Embaixador de Castela. Representa esta personagem o fio de acção mais animada que Guevara quisera obter com a Infanta de Navarra. Inicialmente provocador das iras de D. Afonso IV, ao dizer-lhe que o Rei de Castela não tolerará a quebra da promessa de aliança da filha com Pedro, é ele que, sabendo o Infante casado com Inês, pede o perdão desta. Também é inspirada em Guevara a revelação do casamento, que agora é feita ao Rei, em Quita por Inês, em Gomes por D. Pedro.

Ambas estas tragédias insistem na força e nos motivos da política, à maneira da *Castro*, com discursos amargurados sobre as obrigações impostas pelo «pesado cetro». Os dois autores levam esse problema às últimas consequências, fazendo as personagens exprimir o desejo de uma vida humilde, como acontece também em Nicolau Luís. Tal desejo é típico da corrente horaciana que se manifestou particularmente durante o século XVIII. Quita pensa ainda em Camões, cujo vocabulário é reconhecível no seu texto.

De Guevara aproveitam ainda outras sugestões, como a prisão do Príncipe, que em Quita manda o seu amigo Almeida fazer fugir Inês e em Gomes vem ele próprio buscá-la, para a levar «se necessário for, ao fim do mundo», onde viverão em «ermas grutas, / morada

simples de prazeres puros, / mais gratos [...] que áureos palácios, / habitação fatal dos males todos». Em ambos os casos Inês recusa, não querendo ser a causa de que o filho seja rebelde às ordens do pai e esperando ainda apiedá-lo, o que consegue. À maneira de La Motte, o regozijo que todos exprimem ao ouvir o perdão de D. Afonso IV, que em Gomes chega a exclamar: «Deixar eu de ser pai por ser monarca? ... / Ah! não.», é um reforço da ironia trágica, pois o Rei já não consegue evitar que as suas ordens iniciais sejam cumpridas por aqueles que receiam esse mesmo perdão ²⁹.

Mas, com todos os vestígios das teorias da época classicista que os formara, os dois autores deixam já transparecer nas suas obras indícios de uma outra escola, que marca sobretudo a *Nova Castro*. Esta influência — da literatura de terror que entretanto se tornara moda na Europa — é patente já no próprio estilo, mais violento e recorrendo com frequência a imagens assustadoras e sangrentas, mas também em pormenores mais concretos. Em *Quita*, as instruções que Almeida dá a Inês para que fuja reproduzem as que enchem os romances de aventuras góticas, com portas dissimuladas, disfarces, a protecção das sombras da noite e de cavaleiros escondidos.

Em *Baptista Gomes*, logicamente porque mais tardio, a cedência a tal gosto literário é muito mais vincada e situa desde logo a *Nova Castro* no ambiente ‘terrífico’ que romances, tragédias e óperas europeias sobre este assunto utilizaram abundantemente. Gomes inicia a sua obra com uma cena típica desta literatura: atormentada por remorsos do mal que fizera a Constança, Inês desperta de um sonho pavoroso e vagueia pelo palácio, «atribulada», «ululando», «errante», tentando fugir ao espectro da Princesa. Pela primeira

vez, um autor literário desvia as suas atenções da famosa «Colo de garça» para se fixar — embora, neste caso, apenas momentaneamente — em outras personagens do drama inesiano, aqui a esquecida Infanta, a que só Eugénio de Castro em obra impressa, viria a dar atenção.

Também é novo nestes autores o tratamento da figura de D. Afonso IV, apresentado de uma forma mais humana e interessante. Já não é apenas um rei orgulhoso e frio que a cena da maternidade por instantes abala. É, sobretudo, o homem dividido entre sentimentos contraditórios, mas no qual triunfa a humanidade:

«Um rei somente é rei, quando perdoa.
[...] Oh Natureza!
Cedam às tuas leis, as mais leis todas.»

Esta atitude, que já existia em Quita — e em ambos claramente por influência de La Motte — é analisada por Gomes mais minuciosamente. Mesmo antes de falar com Inês, D. Afonso IV recusa tomar qualquer decisão sem «tentar o coração da Castro», para que seja ela própria, por «brandura» ou por «ameaças», que dê remédio à situação. A ordem de exílio — que é histórica — aqui para um convento em Castela, será, por um lado, também influência da literatura de terror, mas por outro é mais uma tentativa de dar ao Rei uma dimensão humana, que, contrariamente à mensagem que transmite Ferreira — e até Guevara —, sobrepõe ao «público sossego», ao «bem do estado», à força do «popular clamor» e do «exemplo» o brado da «compaixão» e da «natureza».

A tragédia de Quita ficou praticamente esquecida, a não ser em referências de historiadores e críticos literários ³⁰. Mas bem diferente foi o destino da *Nova Castro*, êxito retumbante desde o seu aparecimento. Sucessivamente representada e publicada, em Lisboa, Paris e no Rio de Janeiro, passou a ter um final diferente a partir pelo menos da 5.^a edição, de 1826 — o que corresponderia talvez a uma alteração já tentada no palco e que o Editor justifica da seguinte maneira: «A lembrança de que muitas pessoas desejam ver no fim daquela ótima Tragédia uma Coroação, fez com que se imprimisse esta, apesar da falta de unidade que há, o que forma um erro dramático, que o seu autor não desculparia se existisse.»

Este acrescentamento foi inicialmente uma curta cena entre D. Sancho e D. Nuno, que estabelece a passagem para a da coroação, *ipsis verbis* a de Nicolau Luís. Mas em 1837 José Maria da Costa e Silva, autor de alguns dramas ao gosto romântico exagerado que marcou o teatro do nosso Romantismo, escreveu um novo texto para essa cena, mais violento que o anterior e apontando já, através das palavras de D. Nuno, para aquilo que ia interessar os dramaturgos do fim do século, a influência que este grande amor ia ter no comportamento de D. Pedro, em quem os médicos da mesma época quiseram ver apenas um psicopata. Pela voz do poeta, é-nos dada uma visão diferente, a de um homem perseguido pela «infausta imagem da Esposa», que em todas as circunstâncias da sua vida «entre sonhos lhe aparece / Mostra o rasgado seio, e chora, e geme, / E com flébil voz, vingança implora.»

Mas é o próprio Rei que, num discurso altissonante, declara, pela primeira vez na literatura, que nunca amou Constança e que Inês foi a «esposa de sua escolha». Por

ela, a quem prometeu «vivendo, o Cetro», que, morta, lhe dá por suas mãos, D. Pedro sabe que ficará para sempre lembrado:

«Cumprí minha palavra! Absorto o Mundo
Transmitirá aos Séculos futuros
Meu amor, teu destino, e que o Consorte
Rainha te aclamou depois da morte».

Embora superior ao texto de Nicolau Luís, o de Costa e Silva não parece ter tido grande aceitação, pois as reedições da *Nova Castro* continuaram a incluir a primeira cena da coroação. Independentemente do que esta escolha pode representar do ponto de vista dos editores ou do que estes pensavam quando escolhiam a versão a publicar — e que era talvez a certeza do êxito da peça de Nicolau Luís e a dúvida quanto a um texto que possivelmente nunca foi posto à prova num teatro — o importante é interpretar o significado do facto de esses mesmos editores julgarem positivo este acrescentamento. Estamos perante uma cedência ao gosto do público, a quem agradava o espectacular, em detrimento do esforço dos dramaturgos que procuravam retomar a linha da tragédia histórica nacional criada por António Ferreira.

Quaisquer que sejam os defeitos da tragédia de Baptista Gomes, o maior dos quais é, segundo Garrett³¹, o elmanismo, não se pode aceitar o juízo de Inocêncio e Teófilo Braga de que se trata apenas de uma refundição ou imitação da *Castro* de Quita, ou mesmo de um descarado plagiato. Dever-se-ia ainda dizer que, além das fontes comuns, Gomes aproveitou também Quita. Dentro dos condicionalismos da linguagem literária da época, lê-se com mais agrado do que

qualquer das outras, e devemos aceitar que alguma razão haverá para justificar um êxito que durou um século. Garrett viu melhor, ao dizer que, nesta obra, Gomes «mostrou muito talento poético e dramático. De entre os vastos defeitos dessa tragédia sobressaem muitas belezas».

Também os autores estrangeiros se interessaram pela *Nova Castro*: antes de traduzir a *Castro* de Ferreira para a compilação *Théâtre européen* (1835), Ferdinand Denis incluiu a tragédia de Baptista Gomes em *Chefs-d'oeuvre du Théâtre portugais* (1823), como *La Nouvelle Inez de Castro*, reeditando-a em 1835. O erudito Alexander Wittich publicou em 1841, em Leipzig, a sua tradução alemã, como *Igneç de Castro*.

As duas tragédias de maior sucesso, a de Nicolau Luís e a de João Baptista Gomes, estão na origem de um curioso texto açoriano, «enversado» por Jacinto de Faria em 1915 ³², em versos de redondilha maior. Bem claro quanto às fontes, tem contudo um sabor popular que lhe dá o seu maior interesse, além de testemunhar a permanência das duas tragédias portuguesas ao nível do grande público ainda no século XX.

Dos princípios do século XIX, período em que se mantêm as características das últimas décadas do século XVIII, além da indicação de duas tragédias, hoje perdidas, uma de Sebastião Xavier Botelho, outra manuscrita, de António de Araújo de Azevedo, Conde da Barca, ficou-nos ainda o texto de mais uma *Nova Castro* (1818), de Joaquim José Sabino. Também esta obra segue o modelo nacional, com maior rigor histórico, na medida em que apresenta, pela primeira vez, os três «matadores» e os três filhos de Pedro e Inês. Além deles e das três personagens principais, reencontramos uma aia de Inês e o pedagogo do

Príncipe com as funções de Ama e do Secretário da tragédia de Ferreira, ou seja, simultaneamente confidentes e conselheiros. A cena volta a ser a Fonte das Lágrimas.

Num curto «prólogo», Sabino explica que, «penalizado de que sendo entre nós, e talvez entre todas as nações civilizadas, um dos casos mais trágicos a Catástrofe de D. Inês de Castro, e o seu motivo tenha sido tão friamente representado pelos estranhos, e nossos Dramáticos», resolveu tentar ele próprio realizar uma tragédia que superasse a de Ferreira, «muito frio na acção teatral», a de Quita, cujo «estro nunca subiu ao sublime do toque das paixões», a de La Motte, cujo «terrífico» é «frouxo», e a de um autor, por certo Baptista Gomes, «que tem muitos versos enérgicos, algumas cenas activas, em que excita o terrífico, e certamente há-de fazer mais impressão na cena do que todas as sobreditas [...], porém não é ainda Racine na Poesia, Corneille nas paixões, e Voltaire no manejo dos sentimentos didácticos». Em relação à sua fonte — a História —, Sabino entende que o poeta se deve servir dela «debaixo de toda a liberdade e grandeza da sua imaginação; e, não desmentindo o essencial do facto e do carácter das pessoas, a veste como quer», tendo sempre em vista «o realce e a sublimidade do seu Poema».

Comparando-a com as tragédias do século XVIII, esta *Nova Castro* caracteriza-se por acentuar os aspectos da escola de terror que encontramos na sua homónima. Tal como nela, a primeira cena apresenta-nos Inês desvairada pelos sonhos que teve, mas exprimindo as suas emoções com um vocabulário muito mais violento. A primeira exclamação da «Colo de garça», num teatro escuro e «fitando os olhos para um lugar, onde se lhe

represente ver o sepulcro» de Constança, representação essa que por certo seria visível aos espectadores, anuncia o ambiente que viria a ser típico da generalidade do nosso teatro romântico, mesmo daquele que o Conservatório Nacional premiou:

«Morada do pavor, sacro jazigo
Do pó mortal é Deus que em tí me fala
Na fúnebre mudez do teu silêncio!»

Versos como «Filhos em dor sem Mãe!... horror!... tormento!...» e expressões como «fé medonha», «o tremendo», «o miserando cadáver infeliz», «zunir de ventos nos sombrios cedros», «lutando com o horror», «a enfiada consciência», «monstro infeliz», «famintos algozes» são uma linguagem que nos remete para a corrente «sepulcral » e «terrífica» que marcou a literatura que na Europa se integrou no chamado Pré-Romantismo e que a Portugal chegou já em pleno século XIX.

Sem ser a grande tragédia que Sabino desejava, a *Nova Castro* tem interesse. Apesar das muitas e pormenorizadas indicações cénicas, que pretendem assegurar a vivacidade do comportamento dos actores, as longas tiradas atribuídas às principais personagens têm forçosamente que resultar pesadas. Embora mais directamente influenciada pela tragédia de Batista Gomes, também esta reflecte aspectos de várias outras. Utilizando com maior desenvolvimento a cena ironicamente trágica em que D. Pedro agradece ao Pai ter perdoado a Inês, que entretanto fora morta, cena que, como os seus antecessores, encontrou em La Motte, Sabino recolheu ainda sugestões dos outros modelos referidos, além de, como já foi dito, ter dado

maior atenção às crónicas. A este propósito, não é possível ignorar aqui a semelhança que, em certas frases, existe entre o seu texto e o de Acenheiro, o cronista mais pessoal do século XV. No entanto, é difícil estabelecer uma relação entre eles, porque só em 1824 as suas crónicas seriam publicadas pela Academia das Ciências.

Encarando globalmente estas tragédias inesianas de inspiração portuguesa anteriores ao Romantismo, alguns aspectos se impõem:

— procuram recuperar a tradição histórica e literária nacional, tomando como modelo sobretudo António Ferreira e omitindo a coroação³³;

— corrigem as duas grandes deficiências que os críticos, incluindo Garrett, atribuíam à *Castro*: a inexistência de qualquer cena entre Pedro e Inês e o facto de o Infante não tomar qualquer atitude activa para a proteger. Em todas elas D. Pedro se opõe violentamente ao Pai, chegando a confessar o casamento, declara ser ele o único culpado, se culpa existe, dispõe-se a morrer por Inês e tenta matar-se, ao vê-la morta. A tragédia de Joaquim José Sabino termina com uma longa explosão de desespero diante do cadáver de Inês, que culmina numa afirmação de violência: «mal te vingares, irei viver contigo»;

— seguindo Guevara, apresentam duas cenas de Inês com o Rei, procurando reforçar o problema crucial da decisão que ele tem que tomar;

— não há desvios, por personagens ou por intenções, da atribuição da culpa aos conselheiros, culpa essa que justifica a terrível vingança de D. Pedro;

— embora mantendo elementos da tragédia clássica, como o respeito pelas unidades, todas elas trazem já

reflexos, sucessivamente mais claros, de novas tendências estéticas;

— o que Luís António de Araújo ³⁴ disse da obra de Manuel de Figueiredo («Mostrou-se-nos o mal conduzido que era este Poema, e fizeram-se-nos patentes os defeitos do estilo desta tragédia; mas não se pode diminuir o gosto, que ela causa») é adequado, com maior propriedade e sobretudo no que se refere ao efeito produzido, a todas as outras.

Em 1827, numa época e num ambiente a propósito dos quais não é ainda legítimo falar de Romantismo em Portugal, foi apresentado um drama de que os historiadores da literatura não falam, mas que para este trabalho tem particular interesse. No mesmo ano em que Lucien Arnault publicou o seu *Pierre de Portugal*, um autor anónimo, que sabemos apenas ter produzido *Homem da Selva Negra, Cabeça de Bronze, ou o Príncipe Reconhecido* e outros dramas, aos quais «o Público tem conferido não pequenos louvores», segundo o texto do programa para o espectáculo «pomposo e patriótico» com que o Teatro Nacional da Rua dos Condes comemorou o 1.º de Dezembro, apresentou *O Amigo da Lei, ou Pedro Primeiro, o Justiceiro, Rei de Portugal*.

Numa perspectiva que aponta para a visão última do assunto por parte dos dramaturgos românticos portugueses do fim do século XIX, este autor, baseando-se nas crónicas de Duarte Nunes de Leão (1600 e 1608) e na História de Portugal de La Clède (1735), procurou «eterniz[ar] a Memória daquele, a quem a nação foi devedora de imensos Benefícios». Considera ele — e é partindo do princípio de que deu particular relevo a tal cena e às suas implicações que aqui falamos da sua obra — que, das suas acções, bastou «para torná-lo Imortal, aquela de fazer transladar o Corpo de = sua Esposa D.

IGNEZ DE CASTRO, = para o Convento de Alcobaça, com o maior acompanhamento, e cerimónias ainda não vistas, fazendo-a Aclamar depois = Rainha de Portugal». Foi D. Pedro João Evangelista da Costa, e do elenco fez parte Carlota Talassi, então no início da sua carreira.

Durante o Romantismo, as Tragédias de Nicolau Luís e Baptista Gomes continuaram a ter boa aceitação nos palcos portugueses, mas vários autores procuraram substituí-las. Pelo menos quatro tragédias — e, a julgar pelos títulos, talvez mais quatro — foram apresentadas ao Conservatório entre 1837 e 1850, três delas (uma duvidosa: *Infante D. Pedro*, que o autor retirou) nesse primeiro ano. De uma, *Os Amores de D. Pedro e D. Ignez de Castro e morte d'esta*, tragédia em 5 actos, sabemos que foi recusada. Da outra apenas temos a data e o título: *D. Ignez de Castro*.

O mais importante a respeito destas obras, para além de demonstrarem a permanência do assunto, é o facto de, pela primeira vez na literatura portuguesa, os autores se interessarem por Constança, a figura que o romance de M.^{lle} de Brilhac (*Agnes de Castro*, 1688, o primeiro êxito europeu sobre o assunto) retratara como particularmente bondosa, sofredora e amiga de Inês. Só em 1827, com segunda edição em 1840 e uma versão abreviada em 1847, essa obra foi publicada em português, e aí poderão os nossos dramaturgos ter colhido a sugestão. O certo é que deram entrada no Conservatório, para apreciação do júri dramático, *D. Pedro e D. Constança* (1844), «drama trágico em 4 actos», *Ignez e Constança ou as Duas Rivas* (1846), «drama histórico em 3 actos», que teve uma menção honrosa, e uma outra peça que poderá tratar do mesmo assunto: *Constança*.

Os originais dos dois primeiros existem ainda na biblioteca do Conservatório Nacional, embora os registos da época digam que o autor do drama de 1844 recuperou o seu texto, o que pode significar que, como em outros casos, havia mais do que um manuscrito.

O assunto de ambos é o mesmo, terminando com a morte de Constança, que, reconhecendo a força do amor que une Pedro a Inês e a sua tentativa de o abafar e esconder, para lhe não causar desgosto, abençoa esse amor ao morrer. Mas há, de facto, uma diferença de qualidade que justifica que só o segundo tenha merecido um prémio. O primeiro, em verso, apresenta uma Constança ciumenta, repetindo cenas de acusação e desespero que acabam por cansar. Ainda ao gosto do século anterior, tem intervenções musicais, sobretudo de Pedro e Constança, em final de cena, que, em redondilha, contrariamente ao ritmo decassilábico do texto falado, e pelo facto de serem cantadas, fazem imaginar um enfraquecimento do efeito trágico para o qual a escolha do assunto forçosamente apontava. O segundo, em prosa, tem algum mérito. A intriga combina o apaixonado vingativo do teatro espanhol com a carta (aqui autêntica) de Pedro à sua amada do romance francês. O facto de este incluir também o motivo espanhol do ciúme e alguns outros detalhes tornam muito provável a inspiração de M.^{lle} de Brillac.

Apesar do excesso de sentimento e lamentações da linguagem empolada do teatro da época e da reviravolta final demasiado rápida — e por isso incoerente — da atitude de Constança para com Inês, este drama tem interesse no esquema da intriga e no que representa de novidade. No entanto, não teve qualquer influência, pois não parece ter ultrapassado o círculo restrito dos censores do Conservatório.

Entretanto, também Garrett se deixou seduzir pela história destes trágicos amores, tendo esboçado algumas cenas de um «drama em 3 actos» intitulado *Inês de Castro. A Vingança*³⁵. Teófilo Braga terá escrito parte de uma trilogia: *A Linda Ignez — A Vingança do Justiceiro — Morta e Rainha*.

Para o fim do século, período de um Neo-Romantismo que se fez sentir ainda nos primeiros anos do século seguinte, duas novas tragédias apareceram, ambas com sucesso, tratando de toda a história de Pedro e Inês, *D. Ignez de Castro*, de Júlio de Castilho (publicada em 1875, no Rio de Janeiro), e *Ignez de Castro*, de Maximiliano de Azevedo, estreada em 1894 no Teatro da Rua dos Condes e representada várias vezes, em Portugal, nas Ilhas e no Brasil pelo menos até 1908, data em que foi publicada em Lisboa. Fez também parte do repertório dos «Reizeiros da Maia», que a apresentaram no Eden Teatro do Porto.

Ultrapassando o aproveitamento sensacionalista e pitoresco dos factos históricos que caracterizou o nosso teatro do primeiro período romântico, estas duas tragédias mostram uma preocupação maior pela História, que leva a procurar compreender o drama de Pedro e Inês no contexto da realidade portuguesa do século XIV.

Júlio de Castilho apresenta já cenas de ambiente, mas faz sobretudo a tentativa de iluminar outras personagens históricas estreitamente intervenientes no episódio mas que até então tinham sido tratadas apenas como instrumentos indispensáveis ao seu desenlace, como os «matadores», ou úteis para reforçar a atmosfera de receio e insegurança, como a Rainha, que apenas se sabia que existia porque avisava o Infante do perigo que corria Inês e que ele desprezava. Castilho enriqueceu o

primeiro plano, apresentando cinco personagens principais, a cuja maneira de ser e comportamento dá particular relevo num acto da sua tragédia: o Infante D. Pedro, a Rainha D. Brites, El-Rei D. Afonso IV, Diogo Lopes Pacheco e Inês de Castro.

É esta a primeira vez que, na literatura portuguesa, Pacheco aparece como figura individualizada, que já não é simplesmente um dos três conselheiros assassinos. Retomando a visão do teatro espanhol do «Século de Ouro», Castilho atribui-lhe um motivo mais humano que o nacionalismo radical dos cronistas (só António Vasconcelos, 1621, e Faria e Sousa, 1639, falaram de «inveja»), a que os poetas tinham acrescentado a crueldade. Esse motivo é o ciúme, na forma que Mejia de La Cerda lhe dera, mais directa que a escolhida por Guevara, pois o assassino é o cavaleiro cujo amor Inês recusa e que, desesperado, a mata. Segundo a caracterização que dele faz o autor, Pacheco «entra na acção como amante oculto e desaceito de D. Inês de Castro. Um gigante de orgulho, e uma víbora de ódios. Vingativo até às raías últimas da crueldade».

Tal como nas tragédias do século XVIII, é feita a Inês a proposta de uma vida feliz longe dos homens e da civilização, mas partindo de Diogo Lopes Pacheco, numa última tentativa de a conquistar, tendo como guia «o amor insano» que lhe vota. Repudiado por ela e incitado por Pero Coelho, que lhe faz ver que o tempo urge, é ele que a apunhala, contrariamente ao que é habitual nos textos sobre o assunto, onde a ira que D. Pedro revela na conversa com Pero Coelho durante o suplício é justificada pelo facto de ter sido este o executor directo da sentença real.

A outra personagem nova nesta intriga é a rainha D. Brites, que incarna a figura da mulher forte e benfazeja

tão persistente na nossa história e cuja intervenção apaziguadora como medianeira tem o seu modelo na Rainha Santa ³⁶. Várias crónicas referiram essa intervenção em avisos ao Infante para que protegesse Inês e sobretudo para o convencer a depor as armas e submeter-se ao Rei, mas os autores literários não se interessaram por ela. La Motte, em 1793, transformou-a numa rainha-madrasta, mãe da noiva de D. Pedro e assassina de Inês, e nesse papel foi conhecida na Europa, através das muitas traduções e adaptações da tragédia francesa. Em Inglaterra, foi apresentada como amiga e protectora de Inês numa tragédia anónima de 1846, mas aí sem qualquer repercussão. Gondin da Fonseca, autor brasileiro de uma *Inês de Castro* de 1955, que pretende resultar de uma análise freudiana do comportamento de D. Pedro, recupera a figura benévola de D. Brites ou Beatriz, adorada pelo filho, para explicar a paixão de D. Pedro como sobreposição inconsciente da figura de Inês à imago materna.

Mas foi no poema dramático de Sousa Monteiro (*D. Pedro*, 1890) que, numa inspiração também com origem na Rainha Santa — que o autor refere —, a figura atingiu o seu ponto mais alto. Surge-nos aí extremamente activa e empenhada em estabelecer entre pai e filho um clima de bom entendimento que permitisse a revelação do casamento e a aceitação de Inês, «tão pura e santa na altivez/de dama e de espanhola». Na tragédia de Júlio de Castilho, também o Rei é uma personagem diferente, amiga de Inês ³⁷, que prefere que ela escolha, para se afastar de Pedro, o convento de Odivelas, por ficar mais perto de si, em vez do de Lorvão, que ela própria sugerira.

Inês é uma figura amável, disposta a todos os sacrifícios para o bem daquele que ama. Nada há que

censurar-lhe, pois, contrariamente aos textos históricos e literários que lhe atribuem culpas na morte de Constança, é-nos dito aqui, tal como no romance francês de M.^{lle} de Brillhac, que «Constança / ignorou tudo, e Inês bem mais do que ela». Levando até ao fim a sugestão dessa obra, Maximiliano de Azevedo, na sua *Ignez de Castro*, faz Constança, ao morrer, unir as mãos de Pedro e Inês.

De novo a heroína tem duas entrevistas com o Rei, uma primeira, em que se dispõe a entrar num convento, e uma outra, acompanhada pelos filhos, em que se apresenta ao Rei, pela única vez na literatura portuguesa, em pleno Conselho, tentando um argumento também inédito: tal como D. Afonso, ainda infante, enviara Pedro a seu pai, obtendo assim o perdão para a sua rebeldia, também Inês espera que o Rei, à vista dos netos, lhe conceda a vida. Mas a razão de Estado, maldosamente invocada sobretudo por Pacheco, sobrepõe-se aos sentimentos do Rei, numa situação que encontramos logo em António Ferreira: a hesitação do Rei em «matar sem culpa uma mulher» não tem força bastante perante a declaração de Pacheco quanto aos valores determinados pelo bem comum, segundo os quais deve morrer um vassalo, se a sua morte assegura a vida do povo ³⁸. Igualmente eco de Ferreira, que também o século XVIII registara, é a reflexão sobre as amarguras implícitas no poder. Depois de lamentosos comentários da Rainha: «Meu pobre Afonso, / e há quem inveje os tronos! Se soubessem...» e «Triste ofício o de Rei!», é o próprio Rei quem desabafa perante Inês:

«O que é um reino, filha! que tristezas
se escondem sob um trono! que amarguras!
Depois, que vanidade o nosso mando!

Isto é mandar? isto é poder? Escravos
somos nós, mortalhados para escárneo
em manto purpurino. E escravos sempre!»

A última *Inês de Castro* do século XIX é a tragédia de Maximiliano de Azevedo, a primeira em prosa, se exceptuarmos o fragmento de Garrett. Fazendo retroceder o início da acção, o primeiro acto apresenta-nos os últimos dias de Constança, a princípio desconfiando da honestidade de Inês mas depois reconhecendo a sua inocência. A primeira cena entre os dois apaixonados é a revelação de um amor que Inês não quer aceitar.

Tal como Júlio de Castilho, Maximiliano de Azevedo apresenta um grupo de personagens secundárias para dar à peça maior movimento e nos fazer conhecer pormenores do ambiente que rodeava Inês de Castro. Mas é mais que todos rigoroso nesses pormenores, cingindo-se às crónicas, sobretudo a de Acenheiro, que foi a grande revelação do século XIX. A ele nos remete, por exemplo, a frase de Pero Coelho «Meu senhor, não deixeis que se perca o reino, por causa desta mulher!»³⁹.

Contrariamente a Júlio de Castilho, os conselheiros dão aqui voz a um sentimento nacional⁴⁰ de receio pelo que poderia significar para o país a relação do Infante com a família Castro, justificada pela conversa de Inês com seu irmão Álvaro, que a incita a legitimar e fortalecer a sua posição, numa atitude todavia menos antipática que aquela que lhe atribuíra Manuel de Figueiredo, que, como já vimos, foi o único dramaturgo português a apresentar os dois irmãos Castro, D. Fernando e D. Álvaro. Mas, ao levarem às últimas consequências esse sentimento de desagrado, os três «matadores» estão conscientes de estarem a fazer de D.

Pedro um inimigo mortal: «Não é só o bem do reino, são as nossas vidas...»

Para lá do modelo histórico, não há dúvida de que Maximiliano de Azevedo tomou Ferreira como principal modelo literário. São também do seu texto as ideias expressas por Inês de que a sua única culpa era ter cedido ao amor do Príncipe, a cujo encanto não pudera fugir, e de que sem ela o Infante não poderia viver: «A minha vida é a vida de vosso filho».

Quanto a Pedro, tem aqui o que é talvez a representação mais humana e atraente de toda a dramaturgia inesiana. Menos excessivo do que habitualmente, é o apaixonado terno e interessado que justifica que Inês lhe não pudesse resistir. A força do seu amor extraordinário é expressa por ele ao dizer a Inês: «Se te perdesse, ainda este amor seria o meu consolo na agonia interminável da saudade»; e por Álvaro, que comenta, a propósito das cerimónias com que D. Pedro dá testemunho da sua paixão: «Amada com um amor tamanho, que venceu a própria morte!...».

Este drama teve grande êxito, a avaliar por uma crítica publicada por Alberto Bessa em *O Velocipedista*, em 15 de Abril de 1895, quatro meses depois da estreia, do que parece poder deduzir-se que continuava em cena. É-nos dito que «em todos os finais dos actos o público, como impelido por oculta mola se levanta unísono a cobrir de aplausos intensos e calorosos o soberbo desempenho que a distinta *troupe* dá à encantadora peça. Aplausos e chamadas especiais prolongam-se durante largo espaço de tempo, patenteando quanto é intensa e perdurável a impressão que a peça e o seu magnífico desempenho deixam no espírito do espectador».

Tal êxito — que a série de representações já referida parece corroborar — pode ter sido resultado da sensibilidade particular de uma época, mas trata-se de uma peça que ainda hoje poderia ser vista com agrado. Com o desconto devido a uma crítica feita nos termos que transcrevemos e que fala das «cenas capitais do belo drama, as cenas em que a mais funda emoção se apodera do espírito do espectador inteligente e o conservam como que preso ao desfecho», há que reconhecer objectivamente o valor desta obra. Ela representa um aperfeiçoamento de várias experiências sobre os motivos, as personagens, o enquadramento da tragédia inesiana («os amores trágicos da *bela do colo de garça*»), e tem interesse e mérito que lhe dão um lugar de destaque no panorama desta literatura.

Mas a grande novidade no tratamento do assunto — novidade já imaginada por Garrett e Teófilo Braga em Portugal e que surgira anteriormente em França — vai afirmar-se numa série de dramas que aparecem paralelamente aos últimos referidos: *A Morta* (1890), de Henrique Lopes de Mendonça, *D. Pedro* (1890), de José de Sousa Monteiro, *Pedro o Cruel* (1915), de Marcelino Mesquita, e *Pedro, o Cru* (1918), de António Patrício.

O grande interesse destas obras é terem desviado a atenção de Inês para se concentrarem em Pedro. Como foi dito, a personagem histórica de Inês é pobre. Já Link, um dos mais célebres viajantes que escreveram sobre Portugal, reconheceu, nas impressões da sua visita em 1797-99 ⁴¹, que «se têm feito grandes esforços para construir a partir dela [a história de Inês] uma tragédia, ao que o assunto se não resta de forma alguma sem alterações consideráveis; pois toda a acção se reduz ao momento em que a linda, terna e feliz Inês é assassinada, sem conhecimento do Príncipe. Uma tal

conspiração contra uma mulher pacífica, que vive retirada longe da corte e é atacada e morta durante a ausência do amante, oferece poucas possibilidades para fabricar um enredo».

Mais do que a dramática entrevista com o Rei, que foi real para os cronistas do século XV que escreveram sobre D. Afonso IV, o que tornou célebre este episódio foi a actuação de D. Pedro após a sua morte, com os factos históricos da guerra civil, do suplício dos assassinos, da declaração do casamento e da trasladação para Alcobaça com a cena lendária da coroação. Mas só os autores do século XIX, levados pelo gosto romântico do excessivo, descobriram as potencialidades reais e literárias da figura do Rei, cruel para uns, justiceiro para outros, o que levou a uma série de estudos históricos, médicos e literários referidos directamente a D. Pedro.

As curtas e poucas cenas que nos deixou Garrett e sobretudo o título e o plano da tragédia indicam-nos que o interesse do autor pelo assunto incidia nas consequências da morte de Inês. No primeiro acto, a que pertencem as cenas que conhecemos, decorre a guerra civil, e D. Afonso, «decrépito», lança sobre Egas Coelho e Diogo Lopes Pacheco as culpas do triste feito que a provocou: a morte da «infeliz», cujo único crime era amar seu filho. A tragédia, que sugeria a coroação, pois D. Pedro não aceitaria as insígnias reais que lhe traziam, declarando que outro seria coroado, terminaria com o suplício dos conselheiros.

Também o projecto de Teófilo Braga aponta para uma maior incidência na actuação de D. Pedro, ao pretender vingar e glorificar a sua amada. *A Morta, Pedro o Cruel* e *Pedro o Cru* mostram-nos o que o teatro podia fazer desse assunto. Nenhuma destas obras é, de facto, uma tragédia, embora ao âmbito de todas elas pertença

o suplício de Santarém, que Marcelino Mesquita foi o único a apresentar em cena, bem como o beija-mão. Quanto à coroação, extremamente difícil de encenar de forma convincente e sem cair no ridículo, é apenas sugerida nos outros textos. Em *Pedro o Cruel*, as indicações cénicas quanto à exposição do cadáver não falam de coroa, o que é com certeza um lapso, pois ela fora já vista nas mãos do Abade, a quem o Rei manda colocá-la na cabeça de Inês. Mas o corpo é sempre exposto de algum modo, e isso não parece ter resultado mal, de acordo com as palavras de Lopes de Mendonça, no prefácio à 2.^a edição de *A Morta*, de 1927, ao estranhar o desinteresse pela sua peça ⁴²:

«E não intento desvendar porque motivos misteriosos nunca mais a minha *Morta* foi iluminada pelos clarões da ribalta, cuja incidência sobre um cadáver, apesar das apreensões de alguns colegas e colaboradores artísticos, não repugnara aos espectadores.

Antes pelo contrário.

Essa peripécia, cujas circunstâncias são da minha invenção, até parece ter sugestionado posteriormente outros engenhos. Devo-lhes a grande honra de a perfilharem em valiosos trabalhos literários, versando sobre o mesmo tema dramático.»

Mais do que o esquecimento deste texto, que realmente não tem grande valor, é de estranhar a afirmação de que foi Lopes de Mendonça a apresentar o cadáver em cena, o que implica o desconhecimento de qualquer das edições, que ainda corriam no fim do século XIX, da peça de Nicolau Luís e da de Baptista Gomes incluindo a cena da coroação. Mas a questão mais importante é o facto de ele inaugurar conscientemente uma nova tradição, «transferindo a

acção para o reinado do monarca justiceiro e fazendo pairar sobre toda a peça, como um ideal entressenhado, o fantasma deslumbrante da Colo-de-Garça.»

Para ele, como para os que o seguiram, a personagem activa e psicologicamente interessante é D. Pedro, cujo comportamento é condicionado pela recordação da *Morta*. Invisível, excepto nas cenas em que o Rei, dominando o receio dos estragos que a morte e o tempo possam ter feito — o que só acontece neste caso, pois nos outros ele exprime sempre a certeza de ir reencontrar a beleza e os cabelos louros da amada —, a faz desenterrar e impõe como rainha, Inês é, todavia, uma presença constante nas suas palavras: é em seu nome que Pedro se vinga, aplica a justiça, se diverte e ama. Tudo isto ressalta da conjugação de uma série de episódios, que apresentam em forma dramática os casos que Fernão Lopes referiu da actuação de Pedro Rei. Em termos literários, Lopes de Mendonça — e como ele António Patrício — transpôs para o teatro a teoria do romance histórico, dando importância sobretudo ao panorama de uma época, o reinado do Rei justiceiro — em que tudo faz sentido quando reportado à «fagueira Circe»,

«Que tem logrado erguer a nunca visto cúmulo
A saudade e a paixão, mesmo através do túmulo!»

É ténue o fio de acção, ao autor interessou acima de tudo observar — mais do que analisar — a forma particular que a saudade revestiu para D. Pedro, cujo coração ficou fechado «naquela campã» e que é esperança vã pensar que voltará a ser encontrado. Na sua solidão, em que debate os desejos de vingança sobre um mundo em que já não pode ser feliz com a

tendência humana para a misericórdia, que em relação a ele não triunfou, D. Pedro desabafa ainda com a *Morta* que continua a dominar a sua vida:

«Venho junto de ti, sempre rebelde e triste,
Como na hora fatal em que tu me fugiste!
Rebelde contra um pai, rebelde contra a sorte,
Rebelde contra Deus, senhor da vida e morte!

Para Marcelino Mesquita, essa rebeldia, que iria fazer de D. Pedro um rei violento e excessivo em tudo o que fazia, nasceu no momento em que soube da morte de Inês. Ao despertar da síncope que a notícia lhe causou, tem primeiro um devaneio lírico, em que pede que levem a Inês «um ramalhete, enorme, de saudades», mas logo se dá conta da realidade. Declarando que «nem amor nem vingança existirá igual», anuncia uma guerra sem quartel, pois se «ela morreu! ninguém tem o direito à vida!» Com o Rei praticamente sempre em cena, Marcelino Mesquita dá forma dramática aos episódios que Fernão Lopes dele conta, preocupado em seguir o texto ao ponto de fazer a leitura de um trecho da declaração do casamento e até da bula de João XXII. O beija-mão é, sobretudo, mais uma forma de mostrar de que extremos e prepotência era capaz D. Pedro, que a tudo e a todos se sobrepunha. «Um pobre rei, preso de amor profundo», quis que todo o mundo soubesse como honrara Inês:

«[...] como por fim, até Deus — o mais forte —
Lha arrancasse cruel, zombou da própria morte,
Fazendo reviver a mísera, a mesquinha,
Em toda a magestade e graça de rainha!»

Estes dois textos, que atingem bons momentos literários, mas cuja acção, feita de episódios soltos, não consegue uma unidade real, situam-se numa fronteira indecisa entre drama trágico e tragédia, sem um crescendo de intensidade quanto a conflito e a nível de espectáculo que consiga satisfazer o espectador. Isto é sobretudo verdade a respeito da obra de Marcelino Mesquita. Mas, embora se encontrem opiniões como a de António Cândido ⁴³, para quem Lopes de Mendonça «se logrou soberbamente do seu intento» de tomar «por uma senda diversa da trilhada até então» e escreveu «verso sonoro, luzente, vibrante», ao abandonar «a metrificação do verso solto», pelo que «se apartou da tradição clássica», *A Morta*, se bem que mais interessante que *Pedro o Cruel*, está como ele demasiado marcada pela teoria da literatura romântica dita histórica e não merece tais encómios.

Mais conseguido e mais poético, embora escrito em prosa, é *Pedro o Cru*. Menos preocupado com o Rei da História, António Patrício recriou um ambiente que reflectisse o que teriam sido os sentimentos daquele a quem chamou o Rei-Saudade. Do ponto de vista da sensibilidade moderna, o seu texto, particularmente nos longos monólogos de D. Pedro, é porventura o mais belo que se escreveu em português. Em prosa é-o com certeza. Mas esses monólogos têm em contrapartida a enorme dificuldade que representam para o actor que desempenhe o papel, do que se segue, como já foi patente no espectáculo montado em 1982 no Teatro Nacional ⁴⁴, que o drama é sobretudo um texto literário, cuja concretização no palco lhe é geralmente desfavorável.

Ao imaginar o mundo de D. Pedro, que diz «o meu reino é o reino da saudade», António Patrício construiu

cenar novas na tradição inesiana, qualquer delas essencialmente com a intenção de mostrar a força do que já era o mito de Inês. São elas as conversas das freiras de Santa Clara antes de ser desenterrado o cadáver, a do velho bobo Martim com o Rei e a dos frades em Alcobaça, em que um velho dá voz à incompreensão moralista que leva a desprezar D. Pedro, como D. Sebastião fizera num poema publicado em 1886, *D. Sebastião em Alcobaça*, de Alfredo Alves. É o Abade de Alcobaça quem, em ambos os casos, toma a atitude piedosa de defender o Rei tão duramente censurado.

Quanto ao suplício dos conselheiros, é menos exaltado mas mais humano que a cena imaginada por Marcelino Mesquita, que se serviu ainda deles para, como espectros, mais atormentarem D. Pedro na noite terrível da deposição em Alcobaça. Até dessa cena violenta e desagradável, cujos pormenores Fernão Lopes disse que tiraram a D. Pedro «muito da sua fama», António Patrício soube obter poesia: a descrição que Pero Coelho faz da morte de Inês, que a ele próprio impressionou, evoca um quadro de tragédia de tanta injustiça e crueldade que se aceita a fúria que entretanto se vai apoderando do Rei. Mas também ele — numa antecipação das palavras que Alejandro Casona pôs na boca do fantasma de Inês ⁴⁵ — reconhece algo de positivo no sacrifício da sua amada:

«Agora sei, Inês... agora entendo. Morreste moça — para viveres na eternidade sempre moça. Bendito seja sempre o teu martírio!»

O fim de ambos os dramas é paralelo: Pedro adormece encostado ao túmulo de Inês. Para Marcelino

Mesquita, tal acontece depois de todas as cerimónias, num esgotamento de forças que o Abade compreende: «Deus lhe acalme, no sono, o sofrimento enorme.»

Para António Patrício, esse repouso é um reencontro misterioso antes da homenagem final preparada para o dia seguinte. É algo mais fundo que um sono, que assusta o Prior mas que o escudeiro Afonso compreende, pois recorda as palavras do Rei:

«O meu reino é maior do que tu pensas: — Portugal é uma província apenas... O meu reino de segredo, sem fronteiras, o meu reino de amor abrange a Morte, a sua natureza de mistério...»

Esta visão de um mundo só seu, onde poderá reencontrar Inês, é uma obsessão de Pedro, criada pela saudade e pelo sonho de uma «noite de Inês e Pedro»,

«A noite em que a saudade se fez carne!... A noite em que o passado está presente, mas presente adivinho, com futuro, abrindo os olhos sobre um fundo eterno...»

O quarto destes dramas sobre D. Pedro, o de Sousa Monteiro, que em data é o segundo, merece ser analisado à parte, porque, embora focado como os outros sobre a figura do Rei que pelas suas acções reconstitui a história de Inês, trata do assunto de um modo único na nossa literatura, encarando os acontecimentos através do que teria sido a relação do Infante com o pai e sobretudo com a mãe. Esta, no desenvolvimento da personagem criada por Júlio de Castilho, surge aqui numa atitude mais activa, opondo-se ela própria ao Rei — a quem como marido se submete —, como mãe e defensora da felicidade de Pedro e Inês. Mas o entusiasmo do autor por esta figura

levou-o a arrastar demasiado o seu «poema dramático», tornando-o frouxo. O final surge intempestivamente, com D. Afonso IV bradando às armas e incitando os súbditos à guerra contra o Infante rebelde.

Este Rei é, cinquenta anos antes do Rei Ferrante de Montherlant, um psicopata que detesta o filho, vive obcecado pelo que julga serem os seus deveres e prerrogativas e «treme / de haver sonhado só que alguém ousara / erguer cúpido olhar à régia coroa». Tal como nas tragédias do século XVIII, fala duas vezes com Inês, mas sozinha — o que é também uma novidade. De ambas as vezes se deixa abrandar, na primeira por ela própria e na segunda pelo juramento de inocência que ela faz sobre uma imagem de Virgem que o impressiona.

Os conselheiros são figuras mais intervenientes do que é habitual. A sua actuação é um desenvolvimento do que deles nos contam as crónicas. De Acenheiro repetem algumas declarações ⁴⁶:

«Ah! Senhor, a escarneo tal
Ora viemos nós cá!
Que se perca Portugal
Por uma mulher!»

«Lá fazei o que quiserdes»,

bem como as invectivas de Pero Coelho.

Outra reminiscência literária deste texto encontra-se numa cantiga que Inês escuta e remete-nos para Anrique da Mota, cujo texto, como já vimos, ora divulgado anónimo cinco anos antes de Sousa Monteiro apresentar a sua obra em casa dos Marqueses Gouveia. Trata-se da frase que Inês diz ao morrer no poema quincentista («minh'alma lembrai-vos dela»), que já Camões glosara e cujo eco não podemos deixar de reconhecer:

«Sei que hei-de morrer asinha
no meu lidado lidar;
mas em tua alma, era minha,
não me deixes acabar.»

As cenas entre Pedro e Inês são sentimentais e apaixonadas. Nelas encontramos um discurso particularmente terno e a expressão do grande amor do Infante, que não conhece limites:

«a vida ser-me-á pequena
para amar-te ou morta ou viva»⁴⁷.

Segundo António Cândido, para estas cenas, que constituem a terceira «jornada» da obra, «reservou o poeta os sons mais doces, mais froixos, mais ternos da sua lira. Toda ela é repassada de uma penetrante, infinita melancolia», que domina os sentimentos dos dois apaixonados, sobretudo de Inês, assaltada por negros pressentimentos. O ritmo mais leve da redondilha, escolhida para as duas «jornadas» em que Inês toma parte, em oposição ao verso decassilábico das restantes, não tira força às ideias, expressas singelamente:

«Nada tem que mal importe
a morte na sua essência,
senão que a ideia de morte
envolve a ideia de ausência.»

Este ciclo de dramas esgotou aparentemente as possibilidades de aproveitamento das figuras e situações relativas à história de Pedro e Inês tal como a crónica e a lenda no-la apresentaram. Fernando Pessoa, numa época que não podemos precisar, mas que não estará muito distante do último, o de António Patrício,

interessou-se ainda fundamentalmente pela figura do Infante apaixonado e dolorosamente surpreendido pela morte da amada, como podemos concluir do facto de, com excepção de um verso posto na boca de um frade, nos ter deixado apenas fragmentos de discursos seus. Mas o não ter sequer esboçado um plano e não ter composto mais que quarenta versos, em que mesmo assim deixou espaços em branco, permite-nos pensar que também ele achou o assunto desgastado.

Ultrapassado este primeiro período do século XX, em que a tendência historicista da nossa literatura romântica se manifestou ainda com grande vigor, o episódio deixou de interessar como tema dramático. As convulsões nacionais e europeias, bem como as novas perspectivas culturais que as acompanharam, suscitavam curiosidade e preocupações quanto ao futuro e não encorajavam divagações sobre um passado remoto. Parecia poder dizer-se que terminara o drama histórico, essa «fatalidade ancestral a que o pobre dramaturgo lusitano é impotente para resistir», nas palavras de Armando Martins Janeira, autor que, já na segunda metade do século, acabou por «resvalar culposamente no erro de pretender produzir» uma peça histórica.

Mas, curiosamente, a tradição do drama histórico, no que diz respeito ao drama inesiano, acabou como começara, com uma *Castro*. Numa atitude de certa maneira coincidente com a do autor atrás referido, trata-se da ‘recuperação’ da tragédia de Ferreira, «uma das duas únicas boas peças históricas portuguesas». Esta insistência em citar Martins Janeira justifica-se porque o longo estudo com que antecedeu a publicação da sua tragédia procura justamente chamar a atenção para as potencialidades do «drama humano de Pedro», que em sua opinião «os nossos dramaturgos e historiadores

destruíram» e que, portanto, pode ainda ser tratado com interesse.

Antes de analisar esse estudo e a obra que o justifica, há, todavia, que dizer alguma coisa sobre a última *Castro*, de 1920. Foi seu autor Júlio Dantas, que, considerando a obra-prima de António Ferreira uma «gloriosa múmia clássica», achou dever «assegurar a sua viabilidade perante as exigências do público moderno»⁴⁸. Esta atitude, nova em Portugal, surge na esteira de uma prática corrente em Espanha desde o início do século, mais precisamente 1902. Nesse ano foram apresentadas as duas primeiras «refundições» de peças clássicas do teatro espanhol do «século de ouro», uma delas também inesiana, a famosa *comédia* de Luís Vélez de Guevara *Reynar después de morir*, que se revelou a obra de maior vitalidade sobre o assunto, dado o número de adaptações e tragédias nela inspiradas até aos nossos dias, entre os quais se contam as duas de maior qualidade e êxito, *La Reine Morte* (1941) de Montherlant e *Amor, corona y muerte* (1955) de Casona.

Tal prática, que teve grande aceitação em Espanha, provocou reacções bastante críticas em França⁴⁹, o que não impediu que a cultivassem autores como Echegaray e Benavente, citados justamente por isso por Júlio Dantas mas que, no artigo francês atrás referido, são ainda apontados, em contraposição a uma possível necessidade de recorrer aos clássicos, como dramaturgos capazes de assegurar um teatro moderno original.

Entre nós, ou porque nos falta teatro das épocas passadas que mereça ser recuperado, excepto, como diz Júlio Dantas, «a título de divertimento erudito, como se usa nas universidades inglesas», ou porque o tratamento que ele deu ao melhor exemplo do nosso teatro clássico

não entusiasmou nem autores nem público, a verdade é que esta *Castro* ficou exemplo único e foi preterida em favor do texto original. Para além de uma tentativa de maior fidelidade histórica quanto às personagens, que levou Dantas a incluir Álvaro Gonçalves e a apresentar os três filhos de Inês, a sua maior preocupação foi reduzir o texto, e aí fez algo imperdoável do ponto de vista dos críticos de todos os tempos, que louvaram os coros da *Castro* como sendo o ponto mais alto do texto de Ferreira, como Manuel de Figueiredo, que os considerou um enriquecimento para «o nosso Parnaso». Deles disse Garrett, que todavia apontou alguns defeitos à tragédia: «sem paixão, são superiores a todos os exemplares da Antiguidade, e não têm que invejar aos tão gabados da *Atalia*»⁵⁰. Loiseau falou no seu «lirismo elevado» que «em certas estrofes se aproximou das altas regiões onde planam Sófocles e Ésquilo»⁵¹.

«Pelas infinitas belezas de estilo [a *Castro*] é tida pelo mais glorioso monumento, que neste género possui a língua portuguesa» foi dito em 1827⁵², ecoando opiniões de todas as épocas e em franca oposição aos epítetos de «cadáver venerável» e «gloriosa múmia clássica», com que Júlio Dantas a classificou.

Foi precisamente o coro — que em vez de ser «das moças de Coimbra» é «das donzelas de Inês» — que Júlio Dantas praticamente suprimiu⁵³, no esforço de encurtar o texto, o único critério sensível nos seus cortes, que levam a condensar os actos III e IV num único. A outra grande alteração foi reunir Inês e Pedro em duas breves cenas do primeiro acto. Tentando com isto eliminar uma falha que os críticos tinham encontrado na *Castro*, veio afinal demonstrar que Ferreira tivera razão em evitar essas cenas, para as quais não há qualquer sugestão, nem mesmo nas crónicas

mais pormenorizadas e que empregam discurso directo — a de Acenheiro e a do cronista *Manizola*. Ferreira pode não ter querido escrevê-las, mas o seu adaptador não soube ir além de curtíssimas frases e longas explicações cénicas, que realmente não chegam para levar o espectador a compreender e sentir melhor a perda que a morte de Inês significa para Pedro e a actuação a que ela o levou.

A grande dificuldade deste trabalho deve procurar-se não tanto na realização de tal empresa como principalmente num aspecto psicológico que, ao ler outras obras do autor, não é possível ignorar: Júlio Dantas não tinha qualquer simpatia pelas figuras dos dois amantes, o que por certo não era a atitude mais adequada para criar cenas logicamente integráveis num texto a que está claramente subjacente a piedade pelas vítimas da tragédia e a condenação sem atenuantes daqueles que a provocaram.

D. Pedro fora por ele classificado, em 1909, como «epiléptico, ao mesmo tempo lúgubre e patusco, cheio de insónias, de terrores nocturnos, gago, cruel, violento, crivado de psicopatias sexuais, dançando de noite pelas ruas ao som de trombetas de prata e acusando o ictus convulsivo sob uma forma vaga de ‘acidente’»⁵⁴. E, em 1914, fala de um texto de Malheiro Dias, em termos que sem dúvida implicam concordância e uma visão negativa de Inês: «um verdadeiro libelo, admirável de brilho, de argumentação e de lógica, contra a aventureira ambiciosa e inteligente, quarentona e astuta, que duas vezes foi traidora — da princesa que a trouxe a Portugal, e do reino, cuja segurança ameaçou»⁵⁵. A opinião que exprimiu de que «Inês de Castro foi antes de mais nada, uma mulher do seu tempo» e que para a compreender é preciso estudar os textos da época⁵⁶, poderia tê-lo

levado a aprofundar a sua *Castro*, em vez de a apresentar em êxtase porque «fal[ou] ao seu senhor. Infante Pedro!» e de tirar toda a dignidade ao que é talvez o mais belo e sentido discurso desse Infante, ao fazê-lo, no início do acto IV, recitá-lo «depois de ter esvasiado uma escudela de caldo», «comendo, sofregamente, pão e mel» e «bebendo».

Em resumo, a experiência que Júlio Dantas achou ser «reanimar a obra-prima de António Ferreira, restituindo-a, palpitante de vida ao teatro português», estava votada ao esquecimento, embora ele a considerasse «aceita, sancionada e legitimada pelo aplauso público». A companhia de Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, que a encenou, não voltou a apresentá-la, retomando antes o texto original, em 3 de Novembro de 1934, que finalmente apresentou no adro do mosteiro de Alcobaça, em 25 de Agosto de 1935, numa encenação notável que deixou uma impressão profunda em quem a presenciou. Devida, segundo Scarlatti, à «chama de um alto conceito poético» — o de Amélia Rey Colaço —, foi uma conjugação de elementos que visaram «preencher lacunas de natureza espectacular na obra do doutor António Ferreira». Precedida por um soneto composto expressamente por Afonso Lopes Vieira e dito por Palmira Bastos, incluiu duas cenas mudas em que Pedro e Inês surgiram aos olhos do espectador: a primeira, a dar início à representação, mostrou-os como que saindo dos túmulos e passando, ao fundo, enquanto o Coro recitava versos do episódio camoniano. O discurso final do acto I, sobre o amor, ilustra um longo beijo, o último encontro. Foram ainda versos de *Os Lusíadas* que acompanharam o cortejo fúnebre com que terminou o espectáculo, todo ele sublinhado por música de Ruy Coelho.

O realce dado ao reaparecimento controverso da *Castro* pretendeu deixar claro que, qualquer que seja a teoria literária de uma época, há sempre lugar e interesse para as obras de qualidade, cuja apresentação se pode demonstrar não resultar apenas em «divertimento erudito». Ainda a propósito do espectáculo de 1935, que foi repetido em 1941, disse Eduardo Scarlatti, reconhecendo que estava «nos antípodas do pensamento teatral contemporâneo», que nem ele nem «os outros» que estiveram presentes poderiam voltar a ver a *Castro* «em versão reduzida». E, de facto, foi essa a esquecida ⁵⁷.

Em Agosto de 1952, Ribeirinho, com a colaboração plástica de José Barbosa, fez uma nova encenação da *Castro* para o Teatro do Povo, que a apresentou ao ar livre por todo o país, desempenhando Idalina Guimarães o papel de Inês, Rui de Carvalho o do Infante — tendo sido este o seu primeiro grande êxito, sobretudo devido à interpretação do acto V (a cujos discursos Júlio Dantas cortara 52 versos e alterara 42, de 146) — e Costa Ferreira o de D. Afonso IV ⁵⁸.

Serve tudo isto para vincar a força da tradição inesiana portuguesa, que claramente se distingue das estrangeiras, que são sobretudo a espanhola e a francesa — a que aquela acabou por sobrepor-se, dado que o grande êxito francês foi a tragédia de Montherlant (traduzida e representada por toda a Europa), declaradamente inspirada na de Guevara ⁵⁹. A tradição portuguesa cinge-se aos factos históricos. Mesmo em termos dos autores que desviam o eixo de interesse de Inês para Pedro, a maior vivacidade da acção consegue-se a partir de cenas de ambiente, secundárias, que não interferem na linha dos acontecimentos essenciais.

Mais duas peças sobre Inês aparecem em Portugal, na segunda metade do século XX: uma tragédia de Armando Martins Janeira (*Linda Inês*) e um drama de Fernando Luso Soares (*A outra morte de Inês*), publicadas respectivamente em 1957 e 1968.

Simultaneamente com Casona, que declarara ter-se abalçado a mais um tratamento do assunto por pensar que «era ainda possível arrancar um último segredo à sombra de Inês», segredo esse que encontrou «na sua vontade de mártir e no duplo impulso carnal e místico do seu amor»⁶⁰, também Martins Janeira, considerando que o drama humano de Pedro — «a tremenda luta de uma consciência atribulada entre o amor e o dever» — fora «destruído» na história e na literatura, empreendeu igual tarefa. Na perspectiva de Lopes de Mendonça, encarou Inês através da influência que ela teve em D. Pedro, cujas qualidades, sobretudo a sua «excepcional capacidade de amor e de ódio, fazem dele uma figura admirável do drama da vida».

Numa rápida caracterização de vários tratamentos literários da tragédia inesiana, Martins Janeira declara que «Inês é, em geral, insípida» e que Pedro nunca atingiu a craveira correspondente à sua actuação, que considera excepcional, pois «o ter sofrido muito deu-lhe uma compreensão para os problemas e sofrimentos dos pobres e desprotegidos que nenhum outro rei português mostrou». A razão última de não ter resistido à tentação de escrever esta obra, num dos períodos mais longos em que não aparecera uma nova peça inesiana, terá sido justamente a ideia que faz de D. Pedro: «Um homem de coragem, fiel ao seu coração, é o mais nobre espectáculo da Terra». Martins Janeira vê nele um símbolo «com valor e sentido na linha da história», cujo drama pessoal

se repetiu ainda em tempos recentes, com a abdicação de Eduardo VIII.

A universalidade que vê nesse drama está condensada em algumas frases de Pedro:

«Porque te teria eu tocado? [...] Arruinei a tua vida, Inês.»

«Já começa a aterrar-me o momento em que terei que escolher entre o meu amor e o trono. Deus e os homens têm as suas leis.»

«Só depois de perder o meu amor compreendi que tinha perdido o único ensejo que Deus dá a cada homem de erguer o seu paraíso na Terra.»

O esclarecimento e justificação dos pontos de vista do autor que o levaram a compor esta obra resultaram num longo estudo, extremamente interessante e, apesar de certos lapsos, digno de ser lido com atenção. Menos conseguido é o drama propriamente dito, em que a preocupação de fazer contrastar a violência do conflito trágico com o quotidiano que nivela todos os homens leva a vários anacronismos de linguagem e de situação, que necessariamente enfraquecem o efeito geral. Mas as cenas entre Pedro e Inês têm realmente uma força nova, e é notável o curto prólogo em que os dois amantes, numa linguagem simples mas carregada de simbolismo, resumem afinal a sua história.

O epílogo, que ameniza o final violento do Acto Terceiro — o suplício dos matadores — é uma cedência ao espectacular, com um discurso demasiado longo, em que Pedro resume os passos que deu para reparar a morte de Inês, da qual não consegue deixar de sentir remorsos: «Eu não a soube amar — não o bastante para me sentir sem culpa.»

A coroação, com que termina, parece corresponder à crença do autor em que ela se realizou, segundo as palavras do Prefácio: «Só um grande coração seria capaz de realizar esse sublime simbolismo de pôr sobre a cabeça de um cadáver o mais alto sinal de vida e dignidade. Se não atingisse o sublime, seria de um macabro grotesco.»

Inês torna-se uma personagem colorida, que se revela serena na vida do lar, forte na sua paixão e violenta no desespero e na maldição que lança sobre o Rei. Pedro é, de facto, o homem contraditório que a História retratou, mas numa dimensão mais humana, com inegável apelo à simpatia do leitor ou espectador. Trata-se, em resumo, de uma obra com vários motivos de interesse, que justificam que dela tenha sido feita uma tradução para inglês e pelo menos o projecto de uma para alemão e que tenha sido representada no Independent Theatre, de Sidney.

O último drama inesiano da literatura portuguesa é *A outra morte de Inês* (1968), de Fernando Luso Soares, que, segundo as palavras de João Palma-Ferreira que a apresentam, é «a primeira tentativa coroada de êxito» de remeter a tragédia de Inês de Castro para «a sua génese eminentemente política». Nesta perspectiva, segundo a qual este tema é «essencialmente político e só depois se manifesta como expressão de um amor divino», as figuras anónimas que representam o Rei e os três conselheiros defendem-se condenando a poesia da lenda de Inês. É do primeiro mais esta sentença: «a memória dela permanece segundo uma lenda gravemente ofensiva do poder soberano; aos justiceiros chamaram assassinos; mas porque persiste em deturpar as razões que me levaram à condenação antiga, é da minha vontade que matem essa lenda.»

Mas ele sabe que essa lenda, ao identificar-se com o mito, é como ele indestrutível: «Que sorte negra, a de nos termos cruzado, Inês de Castro!...[...] Receio que o teu símbolo resista, mas eu ficarei, com os meus conselheiros, a conspirar a morte da tua memória.»

A tragédia de Luso Soares é, finalmente, a grande inovação do tema inesiano. Não se trata sequer de modernização, mas sim do aproveitamento, da elaboração literária dos conceitos a ele subjacentes. O assunto, de todos conhecido, é apenas o ponto de partida para o aprofundamento dos símbolos universais para que ele nos remete. Ainda nas palavras de Palma Ferreira, interseccionam-se nesta obra «alguns mitos maiores da tradição literária: o mito do amor em conflito com o mito do Estado, que tenta aniquilar o indivíduo e esmagá-lo em todas as suas manifestações de independência e liberdade, e o mito da natividade como elemento renovador e indefectível que se opõe aos desígnios da prepotência e faz perpetuar o conflito».

Pela primeira vez — e no sentido contrário ao dos dramas petristas neo-românticos — a loura Inês é o centro de todas as coisas. Pedro, agora o grande ausente, é apenas a razão do que ela significa e da importância que tomou. Mas é Inês, a causa daquele amor fatal, que assume todas as consequências e a força real e mítica que esse amor lhe deu. Aquilo que na lenda e na literatura foi sempre e só uma cena — o encontro trágico com o Rei e os conselheiros — é aqui o próprio drama, tomando a dimensão do eterno conflito entre a liberdade humana e a organização social e política que a pretende subjugar.

Curiosamente, reencontramos uma associação que também os poetas românticos fizeram, como atrás foi referido, aproximando o amor de Pedro e Inês das

aspirações liberais de 1820, vencidas por um poder absoluto. Em ambos os casos essa vitória foi temporária, pois a ânsia da liberdade tem em si a força necessária para renascer.

Concepção revolucionária do aproveitamento dramático da História, a peça de Luso Soares tem grandes potencialidades de uma encenação atraente e merece ser divulgada. Quatrocentos anos depois da *Castro* e resultado de um mundo estético diametralmente oposto, a *Linda Inês* é igualmente um marco da dramaturgia portuguesa, inserida afinal na mesma tradição, que faz recair na razão de Estado a culpa da tragédia de Coimbra.

A ópera foi outro género dramático que explorou largamente a história de Inês de Castro. Os estudiosos da literatura inesiana têm querido ver o início desta tradição no teatro lírico na obra de Pietro Metastasio *Demofonte*, representada pela primeira vez em 1733, com música de Caldara, e que teve grande êxito na Europa com uma nova partitura, de Leo. Num ambiente da Antiguidade Clássica, o autor italiano terá dado nova forma ao enredo tornado famoso por La Motte dez anos antes, aproveitando dele a ideia de uma lei, que, segundo o texto português, «condena a morrer qualquer vassala, que se une esposa com filho de Rei». Há de facto diversos pontos de contacto entre a história de Pedro e Inês e a de Timante e Dircea, mas talvez em rigor se deva dizer que *Demofonte* é mais uma variação sobre o tema do amor contrariado pela razão de Estado, inspirada, sem dúvida, pela tragédia de La Motte.

A aceitarmos que se trata de um aproveitamento da história de Inês de Castro e não apenas de um outro tratamento do tema que ela incarna, teremos que ver nesta obra um ponto de viragem importante: de acordo

com a tradição da ópera setecentista, tudo acaba em bem. Se Metastasio pensasse realmente no assunto de La Motte, que apareceu em italiano, numa primeira versão, anónima e em prosa, em Génova, em 1728, poderíamos ver no cuidado em ‘mascará-lo’ uma preocupação em não falsear a História. Se assim aconteceu, tal preocupação não foi compreendida pelos seus sucessores, que não hesitaram em fechar as suas óperas com o quadro da felicidade de Pedro e Inês, perdoados e aceites pelo Rei e pelo povo. Entre eles há que destacar Bianchi, cuja *Inês de Castro* (1794) teve maior projecção e foi representada em versão inglesa em Londres, em 1797.

Talvez porque esta variante, tal como a de La Motte, repugnava ao público português, apegado, como os escritores, à sua tradição, o certo é que não encontramos óperas sobre Inês de Castro em Portugal no século XVIII. Em compensação, *Demofoonte* foi bem conhecido entre nós. A companhia de Alexandre Paghetti, que veio para Lisboa em 1735, incluiu-a logo de início no seu repertório. Em 1737 foi traduzida anónima ⁶¹, em 1755 teve nova tradução de Francisco Luís Ameno e em 1793 foi «acrescentada e disposta segundo o gosto do Teatro Português», com o título *Mais vale amor do que hum reino. Ópera Demofoonte em Trácia*. Na tradução directa e nesta versão, foi amplamente divulgada através da literatura de cordel, ainda durante o século XVIII. Em 1811 foi representada no Rio de Janeiro.

A adaptação ao teatro português aproximou *Demofoonte*, excepto no que se refere ao desfecho, das tragédias de Nicolau Luís e de Manuel José de Paiva, o que significa o teatro português fortemente influenciado pelo espanhol. Essa adaptação consiste fundamentalmente numa acção paralela entre os criados,

e na linha cômica a cargo dos *graciosos*, além das reflexões sobre «o pesado cetro» e o desejo de uma vida simples, «arcádica», a única onde era possível encontrar a felicidade.

No fim do século XVIII ou princípios do XIX, uma outra ópera que, como a de Metastasio, terá utilizado em disfarce a história de Inês de Castro, apareceu em Itália e teve sucesso europeu (*Irene*, de Francisco Bourlié), mas também ela não parece ter sido conhecida em Portugal.

Contrariamente a esta tendência setecentista de um desfecho apoteótico, a ópera romântica preferiu os grandes finais trágicos. De entre as inúmeras obras italianas deste género destaca-se a *Inês de Castro* (1835), em três actos, com música de Giuseppe Persiani e libreto de Salvador Cammarano, outro êxito europeu, que foi representada em Lisboa em 1838 e no Porto pelo menos em 1841. Este texto revela a influência francesa de La Motte, sobretudo na utilização de uma taça de veneno para matar Inês. Ao gosto do teatro romântico, é grande o número de mortes violentas, e o fantasma de Constança aparece a Inês, que vagueia delirante junto do seu sepulcro.

O mesmo libreto foi musicado por Pietro Antonio Coppola, que, segundo Ernesto Vieira (*Dicionário Biográfico de Musicos Portuguezes*, 1900), trabalhou em Lisboa de 1839 a 1871. A sua *Igneç de Castro* foi representada em Lisboa em 1841 e suscitou uma crítica violenta na *Revista Universal Lisbonense* ⁶², da qual se justifica fazer uma transcrição mais longa porque apoia uma tese que ao longo deste trabalho se defendeu — a força da traição portuguesa, praticamente imune à influência das variantes introduzidas em literaturas estrangeiras: «Quanto a nós, a *Igneç de Castro* em geral não correspondeu à pública expectativa: para o que

muito nos parece haverá concorrido a má escolha que o Sr. *Coppola* fez do folheto. A música nestes casos é uma indústria, e a sua matéria prima a poesia: por melhor vontade, e mais destras mãos que tivesse o fabricante, só por milagre, com tão ruim matéria como aquela, poderia fazer obra que se visse; pelo que, aos que se queixam de que o Sr. *Coppola* enterrou a *Castro*, pela sua parte responderemos que, se a enterrou, é porque a achou morta, e que o *depois de ser morta ser rainha*, é milagre que se não pode repetir todos os dias. Fizemos diligência por descobrir quem fosse o poeta, para cujo corpo pareciam haver transmigrado as amas de *Coelho* e *Pacheco*; soubemos que se chama *Camerano*, e reside em Itália. Nada mais a seu respeito podemos dizer, porque acerca das suas outras obras — confessamo-lo francamente — vivemos em tão completa e abençoada ignorância, como a em que ele vive acerca da história de *D. Inês de Castro*. O desfigurar um dos mais célebres factos do mundo, e ao mesmo tempo um dos mais poéticos, é uma miséria sem nome; mas o apresentá-lo, depois de desfigurado, ao próprio povo conterrâneo desse facto, e onde nem nos sótãos, nem nas cozinhas, se encontrará quem de cor o não saiba, é uma vocação para suicídio artístico, uma ansiedade de martírio tolo, verdadeiramente incompreensível; tal escrito, quase mais absurdo do que a novelinha, que sobre o mesmo assunto escreveu *Madame de Genlis*, não podia pois, em nenhum caso, produzir uma ópera que em Lisboa houvesse de viver.»

Outro testemunho deste género, ainda do século XVIII, é o que nos transmitiu William Beckford em *Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaca and Batalha*. Conta ele que, durante o período em que foi hóspede dos monges de Alcobaca, em 1794, assistiu à representação de uma tragédia sobre Inês de Castro,

segundo o gosto do teatro da época com intervenções musicais, da autoria de um italiano que há alguns anos vivia no mosteiro.

Ao saber que também os Infantes seriam assassinados, Beckford manifestou a sua estranheza. O Abade explicou-lhe então que, sendo estrangeiro, o autor tinha uma sensibilidade diferente e pedira, «para aumentar o efeito da catástrofe», para incluir essa cena, ao que ele anuíra, não permitindo, todavia, que fosse a própria mãe a apunhalá-los, num delírio. À declaração do italiano, que, se tivesse mais alguns anos de vida, encontraria forma de assassinar «metade das personagens reais da história portuguesa», mesmo que tivessem morrido de doença, na cama, o Abade só teria comentado, abanando a cabeça: «está doido!». Por certo com razão, Beckford achou o espectáculo detestável, embora o autor tivesse sido muito cumprimentado.

Três óperas portuguesas trataram este assunto. A primeira, com texto de Ângelo Talassi e música de Giovanni Passiello, foi representada e impressa em Lisboa em 1799. A segunda, estreada em 8 de Julho de 1839, tem texto de António Prefumo e música de Manuel Inocêncio Liberato dos Santos. A obra impressa no mesmo ano tem como título *D. Inez de Castro*, mas uma edição da partitura para piano, sem data, remete para a ópera *A Nova Castro*, dedicada ao Conde de Farrobo. Trata-se, por certo, de uma única obra.

A terceira, com libreto e música de Ruy Coelho, é também uma ópera em três actos, cantada em S. Carlos para comemorar o 150.º aniversário do teatro, em 4 de Dezembro de 1943. O texto revela forte influência de António Ferreira nos quatro primeiros quadros, que cobrem os mesmos acontecimentos que a *Castro*, mas ela, ao gosto romântico, vem morrer em cena. O quinto

apresenta o rei bailador e cruel de Fernão Lopes e termina com o suplício de Santarém. O último quadro encena as cerimónias em Alcobaça, terminando com a coroação. Ruy Coelho foi também o autor de um bailado ⁶³, *Inês de Castro*, que, com coreografia de Francis Graça, foi a peça portuguesa escolhida para o espectáculo de homenagem à Rainha de Inglaterra, em S. Carlos, em 1957, e ainda de uma *Trilogia camoniana*, cuja terceira parte é o *Cantar de D. Inês*, sobre texto de João Ameal.

Ainda a respeito do aproveitamento dramático deste assunto, há que referir as paródias, que em português parece terem-se limitado ao teatro. Algumas referem-se directamente a uma obra, como é o caso de *Inácia do Couto* (possivelmente brasileira), «paródia em 3 actos à tragédia D. Inês de Castro», de Júlio de Castilho, *Igneç d'Horta* e *A Novíssima Castro* à tragédia de Baptista Gomes. A única que parece ter sido representada — que é também a única mais tardia que os anos da passagem do século XIX para o XX — é *A Inês do Castro*, em dez cenas, estreada no Teatro Sá da Bandeira, do Porto, em 17 de Maio de 1943, com Maria Matos como Inês e Assis Pacheco como *O Castro*. Muito fraca, tem a originalidade de jogar com os nomes e implicações de personagens históricas: os casais intervenientes são os Castros e os Teles, sendo a mulher deste «a Leonor do Teles».

Mas há uma que merece especial destaque não só pelos nomes que a assinam como também pelo texto em si, que tem de facto uma qualidade diferente. Trata-se de «um drama jocoso» sobre o assunto, que Eça de Queiroz, a mulher, a cunhada e Olavo Bilac se propuseram escrever de colaboração numa noite de 1890, em Paris. Publicado por Heitor Lyra em *O Brasil*

na vida de Eça de Queiroz, na segunda metade da década de 1960, trata-se, segundo a carta da filha de Eça de Queiroz sobre o assunto, do «fruto de uma noite de bom humor, de alegre ociosidade, que não pretende mostrar outra coisa senão uma pura brincadeira».

Independentemente do mérito que uma paródia possa ter, o importante, em termos de um estudo temático, é que ela sublinha, em princípio, os aspectos que por qualquer razão mais perduram na memória do público, dando-nos assim mais claramente a noção do que realmente define o episódio. Neste caso, há ainda a curiosidade de se tratar do único texto conhecido em que houve colaboração dos dois grandes autores. Infelizmente o entusiasmo por este empreendimento foi pouco duradouro. Dele nos ficou um manuscrito que inclui os títulos dos catorze quadros projectados, um texto relativamente longo que cobre o assunto dos nove primeiros — e que por certo viria a ser desenvolvido — e dois desenhos de Eça, representando D. Pedro à mesa e a coroação. Neste aparece, no canto inferior esquerdo, uma legenda camoniana: «A mísera e mesquinha, que depois de MORTA foi RAINHA». O segundo é precedido por uma quadra que aponta para um dos pormenores em que Eça mais se empenhou:

«Caminhante! Na página fronteira,
Tu vês Dom Pedro, o Cru, forte e sem medos,
Ceando! Pedro p'ra quem o coração humano,
Depois de assado, já não tem segredos.»

Ao longo das estrofes de métrica variada, dois motivos são particularmente desenvolvidos: os amores idílicos e o banquete de D. Pedro, ao regressar da caça. Esta descrição, vincadamente queirosiana, aproveita as

iguarias e as atitudes para salientar vários aspectos que a História e a tradição consideraram típicos deste Rei. Temos de lamentar que esta paródia, que revela o divertimento que os próprios autores tiraram dela, não tivesse sido levada até ao fim.

O balanço da actividade dramática portuguesa em torno da temática inesiana mostra-nos como — representando, cantando, dançando ou rindo — Inês de Castro e a história do seu amor fatal são ricas de sugestões que não estarão porventura ainda esgotadas.

Para não falar das breves referências feitas à morte de Inês de Castro nas crónicas contemporâneas — *Breve chronicon alcobacense*, *Livro da Noa* e os *Livros de Linhagens III e IV* — os primeiros trechos em prosa sobre o assunto encontram-se nas crónicas quatrocentistas, de Fernão Lopes, Rui de Pina, o autor anónimo da crónica *Manizola* e Acenheiro.

O que caracteriza todos estes relatos é o tom romanesco a que os autores cederam, mesmo quando procuraram ser objectivos, ao falarem, por exemplo, das causas que levaram D. Afonso IV a decretar a morte de Inês. Na linguagem simples em que estes homens escreveram, o episódio é sempre apresentado como o segundo em importância do reinado do Rei Bravo, que tanta admiração causara na Batalha do Salado.

No que se refere a Fernão Lopes, é pena que se tenha perdido a crónica desse Rei, que nos daria a sua versão dos acontecimentos. Se aceitarmos que seguiu a fonte das que conhecemos ou que é ela o texto que Rui de Pina apresentou — o que está hoje posto em dúvida depois da descoberta do texto *Manizola*, em 1956, visto que esse prova a existência de um modelo comum, que o cronista anónimo terá seguido mais de perto, aproveitando maior número de pormenores e um tipo

de considerações que não encontramos em Rui de Pina —, podemos imaginar que também incluisse a cena que mais tem sido posta em causa nestes primeiros relatos e que todas as obras propriamente literárias aceitaram desde o início, excepto a de Anrique da Mota. Trata-se da entrevista de Inês com o Rei, em que ela consegue o perdão, de que não chega a beneficiar porque têm mais peso as instâncias dos conselheiros do que as suas lágrimas, por si e pelos filhos que deixava. A opinião daqueles que, baseando-se no protocolo da época, recusam totalmente a hipótese deste acontecimento resulta bastante enfraquecida quando confrontada com todas estas descrições, concordes no modo como apresentam os factos, também implícitos no «pacto de amnistia e concórdia» que o Infante assinou com o seu pai no mesmo ano de 1355 ⁶⁴. Prova mais forte que todas foi descoberta já no século XX, quando as investigações feitas sobre os túmulos demonstraram que o minucioso trabalho de escultura que os torna um monumento único da nossa arte medieval representa cenas do episódio, entre as quais a entrevista ⁶⁵. O facto de se tratar do primeiro documento sobre o caso, exceptuando talvez as secas referências das crónicas antigas à data e ao lugar da morte, e além disso executado sem dúvida sob a orientação de D. Pedro, dá-lhe uma autoridade incontestável.

Quanto aos outros pormenores da história ou lenda que mais interessaram os autores literários, estão já presentes nas obras dos cronistas quatrocentistas: os amores de Pedro e Inês ainda em vida de Constança, a morte pelas armas assassinas dos três conselheiros, em vez da execução sumária às mãos do carrasco — como declaram as crónicas mais antigas e a cena na rosácea do túmulo de D. Pedro — e a incredulidade quanto à

realização do casamento, que o Rei proclamou em Cantanhede em 1360. Quanto à coroação, criada pelo teatro espanhol e difundida na Europa por um historiador português que a deu como certa, apenas é apontado o facto de a estátua jacente estar coroada «como de rainha», nas palavras de Fernão Lopes, numa sobriedade que contrasta com o pormenor em que são contadas a entrevista e o suplício de Santarém.

Estas obras não devem ser vistas apenas como as fontes históricas da literatura inesiana nem como textos que têm que ser aqui recuperados porque os cânones literários da época não tinham ainda reconhecido à prosa a dignidade de veículo artístico. A sua linguagem simples não deixa de ter valor estético e tem uma frescura que contrasta agradável e positivamente com a construção convencional de muita literatura poética, sobretudo dos séculos XVII e XVIII. E a sua singeleza não implica despreocupação pela forma. Se analisarmos a pormenorizada descrição da «mais honrada trasladação que até aquele tempo em Portugal fora vista», em Fernão Lopes, ou da entrevista com o Rei, em que Inês «para o demover a alguma piedade e como a ele chegou foram as lágrimas tantas que cousa não podia dizer somente com muita humildade lhe pedia que por respeito daqueles inocentes seus netos houvesse dela misericórdia», na crónica *Manizola*, e sobretudo na mesma cena em Acenheiro, que pela primeira vez no-la transmite com diálogo, encontramos a génese da visão dramática do episódio, que tantas vezes tentou os escritores portugueses e foi o género preferido para abordar o assunto na Europa.

Se bem que, com excepção de alguns casos relativos a Fernão Lopes ⁶⁶, o mais evidente dos quais é a expressão «o grande desvairo», que o cronista aplicou à

guerra que o Infante moveu contra seu pai mas com que muitos autores têm preferido classificar o amor de Pedro e Inês, violento em vida e em morte da «Colo de garça», as expressões destes cronistas não tenham feito escola, como as de Camões, não podemos negar que a sua prosa tem valor literário e muitas vezes até nível poético. Isto é particularmente verdade quanto ao cronista *Manizola* e a *Acenheiro*.

Durante o século XVI apareceram, como vimos, as primeiras obras literárias em verso sobre este assunto, mas a historiografia acompanhou os acontecimentos contemporâneos. No fim da época quinhentista, foram publicados alguns trabalhos de portugueses sobre a primeira dinastia, mas só um na própria língua: os *Dialogos de Varia Historia* (1594), de Pedro de Mariz. Embora o projecto, exposto num longo título ⁶⁷, aponte para qualquer coisa como uma História de Portugal, há uma concepção de conjunto, em forma e conteúdo, que revela uma preocupação mais próxima do texto literário que a historiografia pura e simples. O esquema do retrato, que o autor pretende que ressalte das acções narradas e é acompanhado de uma representação visual, e do diálogo, aqui imaginado de forma simplista como ligação dos capítulos e travado entre um viajante e um português, ambos interessados na História de Portugal, vem respectivamente de Tito Lívio e de Platão e dá à obra um cunho simultaneamente renascentista e literário. Daí que devamos considerá-la na charneira entre a historiografia e a literatura, incluindo, portanto, o primeiro relato em prosa não apenas histórico do episódio de Inês de Castro.

Outras obras foram aparecendo que, fundamentando-se na História, procuraram recuperar acontecimentos célebres ou curiosos sob qualquer

ponto de vista. Entre elas devemos citar *Parallos de Príncipes, e Varões illustres antigos* (1623), de Francisco Soares Toscano, *Flores de España excellencias de Portugal* (1631), de António de Sousa de Macedo, *Anno Historico, Diario Portuguez* (1714), do Padre Francisco de Santa Maria ⁶⁸, *Fastos políticos, e militares da antiga, e nova Lusitania* (1745), de Inácio Barbosa Machado, *Conquista, antiguidade, e nobreza da mui insigne e inclita Cidade de Coimbra* (1805), de António Coelho Gasco, e *Gabinete Histórico* (1818), de Frei Cláudio da Conceição.

Nas duas primeiras, há uma atitude de espanto que recorda Fernão Lopes, que a propósito deste amor cita exemplos mitológicos — coisa rara nos seus textos — para engrandecer a paixão de Pedro e Inês, que, embora verdadeira, ultrapassou as de Adriana e Dido. Soares Toscano e Sousa de Macedo recorrem a um caso registado pela história romana para enaltecerem este amor português: «Celebren los antiguos la lealtad que el Emperador Antonio [Antonino] Pio primero deste nõbre tuuo a su muger Faustina a la qual despues de auer amado sumamente en vida, honró con estatuas, y extraordinarios modos despues de muerta, q̃ ninguno llegó a lo que por Doña Ines hizo nuestro Don Pedro.» (Cap. XIII, exc. VII, pág. 145).

Barbosa Machado viu na tragédia de Coimbra «a mais desumana acção que se lê em todas as memórias de nossa antiga Lusitânia» e, mais romancista que historiador, imagina o que teria sido a reacção do Infante à morte da «fermosíssima Princesa D. Inês de Castro»: «O Príncipe D. Pedro, que vagava pelos montes, e vales seguindo as feras, recebeu prontamente os avisos da morte de sua Esposa, e como o afecto, com que a estimava, era o mais singular, e excessivo, assim o foram as demonstrações da sua dor, e sentimento,

porque à maneira de louco discorria pelos campos chamando por sua esposa D. Inês de Castro, e respondendo o eco nas brenhas, a buscava naqueles luares, e não achando o motivo da sua saudade se enfurecia de modo, que acutilava as árvores imaginando serem agressores, o que eram troncos.» (*Setimo de Janeiro, Anno 1365, § IV, pág. 98*)

O capítulo XXVII da obra de Pereira Gasco intitula-se «Da fermosíssima Princeza D. Inês de Castro, e de como foi cruelmente morta em Coimbra» e conta a «tragicomédia» daquela que foi «cognominada por excelência em seu tempo *Colo de Prata* (de Garça dizem alguns)». Como é habitual na tradição portuguesa, dá grande relevo à cena da entrevista com o Rei: «não valendo a esta claríssima Infante vir em pessoa buscar o seu colérico sogro a porta, e lançar-se a seus pés com as mãos levantadas, nem os filhos, que diante lhe ofereceu por netos, nem a multidão das águas dos formosos olhos, limpados com seus grandes cabelos, que pareciam raios de Sol, e meadas de finíssimo ouro, nem aquelas amorosas palavras, que com altos gemidos, e suspiros pediam misericórdia, para deixar de banhar os campos do claro Mondego com seu real e inocente sangue.» (Págs. 172-173).

Depois de se deter em pormenor sobre a sua linhagem e descendência, também Gasco sublinha a grandeza do amor de D. Pedro, em comparação com outros: «Nunca houve Príncipe no mundo nem amante, que descobrisse mais os quilates de um puro amor, do que o grande Rei D. Pedro pela sua bela D. Inês de Castro. Cale-se lá Petrarca, com suas altas Poesias consagradas à sua Madama Laura, e as de Florentino Dante com sua Isabel, e antes destes Propércio com sua

Cíntia, Tíbulo com sua Nemeses, Catulo com Corina.» (Págs. 177-178).

Mas entre estas obras semi-históricas, uma aparece com intenções e resultados diferentes, que resulta em algo que poderíamos considerar precursor do romance didático do século XVIII português, de que é típico exemplo *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna*.

O autor de *Exemplar Político. D. Pedro único no nome 8.º Rei de Portugal*, do qual há vários manuscritos apresentados sob nomes diversos, possivelmente os daqueles que os copiaram, foi Frei Henrique de Noronha, carmelita descalço, que morreu em 1660. Segundo Inocêncio, o volume publicado em 1723 foi pouco apreciado, mas o grande número desses manuscritos, quase todos do século XVII (um deles com a data de 1670), parece apontar para um certo interesse que teria suscitado anteriormente.

Dando como razões da escolha do assunto «a errada opinião, que teve o mundo contra este Príncipe, e a tirania execranda com que a inveja matou a sua Princesa inocente», o frade declara ao leitor que vai contar a história de Pedro e Inês como advertência aos príncipes, «que são os mais sujeitos aos juízos dos homens». E acrescenta: «Deixo algumas vezes aquela ordem que guiava a história pelos anos, porque não sou Cronista; faço elogios, e onde mais servem no intento, aí os ponho.»

E assim se afasta da posição do historiador, embora utilize um assunto histórico, que subdivide em curtos capítulos que intitula de forma original — «Tálamo», «Providência», «Inveja», «Ternura», «Benefício», «Mistério», «Sentimento», etc. Deles parte para longos *Juízos*, onde analisa e discute o sentir e o comportamento dos homens com base nas Escrituras.

Entre eles se distingue o que trata dos conceitos de prisão e liberdade, a propósito do suplício dos conselheiros. Importante é também aquele que trata da importância dos validos e das funestas consequências dos caminhos errados a que podem levar os reis. Fala da beleza de Inês, «único milagre de perfeição», da «fineza» do amor de Pedro, do «mausoléu, que ainda hoje admira, pelo magnífico», dos aspectos positivos da governação deste rei, que deixou saudades.

Destaca-se mais nesta obra, a respeito da qual é difícil resistir à tentação de usar o termo «romance», o gosto pelos longos discursos, já sugerido na «Informação ao Leitor», e no facto de estar orientada para a forma de sermão, que é na realidade aquilo a que correspondem os *juízos*. São os mais importantes os discursos (*orações*) postos na boca de Inês, dirigidos um ao Rei e outro aos filhos, e o do Conde de Barcelos ao proclamar o casamento.

Na sua visão do episódio há um detalhe particularmente interessante e inédito: o modo como encara o papel da Providência, que toma um aspecto próximo do fatalismo da tragédia antiga. O lado moral da história está bem defendido, pois que Pedro, embora quando já tinha filhos dela, a «recebeu, porém secretamente. Não se diminuiu o favor por acautelado; e então cresce com firmeza, quando se comunica com seguridade.» Mas o autor parece não compreender como foi possível que a inveja pudesse destruir aquele amor abençoado e exprime-se desta maneira: «Deixa Inês a pátria e não alcança se para assistir a Constança, como a Rainha, se para acompanhá-la como a sucessora: não adverte se para cortejar a esposa de Pedro, se para a ser de Pedro. Não soube Inês esta futuridade, dispô-la a seu modo a providência.»

O *Exemplar Político* é realmente uma obra curiosa, que merece um estudo mais completo, pois é um caso insólito na nossa literatura.

Entretanto, a historiografia propriamente dita continuara a contar em termos que, no seu enternecimento, acabavam por se tornar pouco objectivos e mais literários, a história de Inês: as obras de Duarte Nunes de Leão (*Primeira Parte das Chronicas dos Reis de Portugal*, 1600, e *Genealogia verdadera de los Reyes de Portugal*, 1608), Faria e Sousa (*Epítome de las Historias Portuguesas*, 1628, publicada refundida postumamente em 1730 como *Historia del Reyno de Portugal e Europa Portuguesa*, também póstuma, 1678-80), Fr. Rafael de Jesus, (*Monarquia Lusitana. Parte sétima*, 1683) e dos monges de Alcobaça Fr. Manuel dos Santos (*Alcobaça Illustrada*, 1710), P.^e D. José Barbosa, que reformulou uma obra preparada por Fr. Bernardo de Brito (*Elogios dos Reys de Portugal*, 1727) e Fr. Fortunato de S. Boaventura (*Historia Chronologica, e Critica da Real Abbadia de Alcobaça*, 1827).

O mais importante destes autores, em termos absolutos mas sobretudo no que se refere a este trabalho, é Manuel de Faria e Sousa, morto em 1649. O seu *Epítome* transpôs para a História a cena da coroação, criada pela literatura castelhana, como já foi dito, e que a partir desta obra apareceu à Europa como parte integrante do episódio histórico. Outro conto que merece destaque tem sentido inverso deste, ou seja, repõe a verdade onde a lenda até então triunfara: é o primeiro historiador a referir que Inês foi degolada e não apunhalada, retomando assim a versão contemporânea representada pelo curto registo do *Livro da Noa* e pela cena da rosácea do túmulo de D. Pedro. Esta declaração aparece pela primeira vez numa obra de

carácter literário, talvez aquela que maior fama deu a este autor, os *Comentários a Os Lusíadas*, onde, a propósito da estrofe 135, diz que Inês foi degolada junto da Fonte dos Amores, pormenor este que, todavia, não pertence à História, mas à Lenda.

Neste trabalho, Faria e Sousa, tal como os seus antecessores e os que, depois dele, estudaram e comentaram a epopeia camoniana ⁶⁹, aproveitou o episódio para contar a *sua* história de Inês de Castro, cujo ponto culminante é a coroação, aqui reforçada com a declaração de que os factos a ela relativos foram encontrados pelo autor num «instrumento público que D. Pedro mandou fazer de tudo isto, e se conserva no Arquivo Real», documento que mais ninguém parece ter conhecido. Faria e Sousa situa esta cerimónia em Coimbra, contrariamente à maioria dos autores que dela falam e que preferem o cenário do mosteiro de Alcobaça, e acentua o seu carácter macabro com o beijamão. Os termos em que o descreve são reveladores de uma atitude a que podemos chamar poética e que — não é demais insistir neste aspecto — marca em geral todo o género de textos sobre o assunto: «i allí hizo q̃ sus vassallos besassen aquellos huessos, que avian ya sido manos bellas.»

Aspecto particularmente interessante da visão do episódio que nos dá Faria e Sousa é ter ele sido o primeiro, na *Europa Portuguesa*, a chamar a atenção para os túmulos, dos quais até então apenas se dissera que eram de mármore branco, muito trabalhados e belos, e que a estátua jacente de Inês estava coroada. O seu estilo apura-se aqui para que das suas palavras ressaltem juntamente os extremos do amor e da obra que ele inspirava: «Hizo labrar dos sepulcros de blanquissimo marmol, y de labor artificioso, y admirable; por que

executo el escoplo em la dureza lo que suele executar la aguja en el bastidor, o el buril en oro; el vno era para si, y el otro para D. Inês; que en lo alto aparecia esculpida, y retratada naturalmête cõ su Corona en la cabeça por que reinasse muerta en la memoria de los mortales la que avia reinado viva em la alma de un Principe, que dezeava muchos reynos pera darselos.» (Parte 2., fol. 182).

Curiosamente, esta atitude sentimental é particularmente acentuada nos monges de Alcobaça que, no século XVIII, contaram a história do seu mosteiro ou falaram dos antigos reis de Portugal. O caso mais flagrante é o de Fr. Manuel dos Santos, que segue declaradamente Faria e Sousa, de quem transcreve o relato da trasladação, que depois desenvolve. De tal maneira o fascinou a cerimónia da coroação que a descreveu como tendo sido repetida à chegada do corpo a Alcobaça, «trazendo o Abade uma coroa de ouro prevenida». O objectivo de Fr. Manuel dos Santos era fazer o panegírico de D. Pedro I, rei que particularmente beneficiou os monges de Alcobaça, facto cuja explicação seria o encontrar-se lá o túmulo da sua amada esposa «ainda que oculta», como se deduz das suas palavras: «Claro está, que juntamente com as Reais cinzas da Rainha D. Inês fez El-Rei D. Pedro depositários aos monges de Alcobaça do seu próprio coração, e que quando mais distante do Mosteiro, de lá atendia com toda alma, e com todos os seus afectos até as mesmas paredes da Real casa; venerando-as com uma contínua lembrança, como a urna sagrada das idolatradas cinzas; e porque a singeleza daqueles tempos ainda não introduzira, nem permitia os faustos modernos, ia, e vinha El-Rei ao Mosteiro muitas vezes seguido de um lacaiço não mais; assim no tempo em que

se lavraram as sepulturas, como ao depois de já trasladada a Rainha.» (Págs. 176-177).

Podemos facilmente imaginar o monge extasiado perante a beleza e a história dos mais célebres monumentos do seu mosteiro e tentando compreender o Rei cuja crueldade procura atenuar, acentuando o que sofrera com «o amargosíssimo golpe da trágica, e violenta morte da fermosa Senhora a Rainha D. Inês de Castro [...] sem outra culpa, senão o ser tão fermosa». Dessa contemplação resultou uma primeira chamada de atenção para o significado da legenda da rosácea, que continua a inspirar críticos e poetas: «por remate da acção depositaram o Real cadáver na elegante, e soberbíssima sepultura, que o esperava; e nela descansa até o último dia da ressurreição universal.» (Pág. 176).

Já no século XIX, impressionado pelas «alternativas, por que têm passado estes túmulos», outro monge alcobacence, Fr. Fortunato de S. Boaventura, descreveu-os com minúcia nova, atentando nas suas medidas, nos animais sobre que assentam, nas estátuas jacentes e mais que tudo — ao que parece pela primeira vez — no assunto das cenas que cobrem as faces laterais. Mas só lhe interessaram as de tema religioso, sobre «os passos da vida de nosso Redendor» no de Inês, sobre «vários acontecimentos referidos na Sagrada Escritura, e os da vida, e martírio do Apóstolo S. Bartolomeu» no de Pedro. Também Fr. Fortunato reparou na legenda, mas a sua preocupação religiosa, que o fez omitir qualquer referência às cenas profanas, da vida dos célebres amantes, levou-o a uma leitura errada — «Este é o fim do mundo» — e a uma colocação ainda mais errada, deslocando-a do contexto onde se encontra, o facial da cabeceira do túmulo do Rei, para o dos pés do túmulo de Inês, onde de facto há uma representação do Juízo

Final. Mas também ele referiu «a mui rara formosura de que foi dotada [...] esta Rainha tão admirada como desditosa».

Data também do princípio do século XIX, talvez por inspiração dos livros de viagens escritos pelos estrangeiros que nos visitavam, um tipo de prosa descritiva, com a intenção de fazer ressaltar aspectos curiosos, tanto históricos como paisagísticos e outros, de várias cidades e regiões de Portugal. As obras que tratavam de Coimbra não podiam deixar de fazer referência a lugares como as ruínas do Mosteiro de Santa Clara e as Fontes dos Amores e das Lágrimas, com relações históricas indiscutíveis ou lendárias extremamente poéticas com o episódio inesiano. A propósito desses lugares, os escritores faziam divagações líricas sobre a beleza de Inês, os seus amores e trágico destino e relatos mais ou menos pormenorizados do que a história e a tradição tinham registado.

O primeiro trabalho deste tipo foi o de António Coelho Gasco, já referido, de 1805, a que se seguiram um *Memorial* de 1814, de Maia e Lima, *Bellezas de Coimbra* (1831), de António Moniz Barreto Corte-Real, e *Coimbra Antiga e Moderna* (1886), obra clássica do género, da autoria de Borges de Figueiredo.

Neste mesmo período, dois portugueses escolheram o francês para contarem desenvolvidamente este episódio, contribuindo assim para a sua maior divulgação. Foram eles o Marquês de Resende, com *Souvenirs de Coimbra*, de 1849, e Faria e Castro, com *Coimbra, pays des larmes e des amours* (1898). Embora os títulos pareçam indicar obras do género atrás referido, o assunto de ambas é apenas a história de Inês, muito fantasiada na primeira. Quanto a Faria e Castro, reconhecendo que «recordar esta história de Inês é mais

tarefa de poeta que de historiador», fê-lo entremeando a prosa com longos trechos em verso.

A associação de Coimbra com Inês manteve-se inalterada neste tipo de obras, que evoluíram para o que hoje consideramos mais ou menos declaradamente guias turísticos. Entre eles deve destacar-se *Itinéraire historique du Portugal* (1940), de Virgínia de Castro e Almeida, prosa agradável, é certo, mas escrita com total falta de rigor, misturando histórico e lendário sem qualquer ressalva.

O que foi dito a respeito de Coimbra é igualmente válido para Alcobaça, que mais ainda levava os viajantes estrangeiros dos séculos XVIII e XIX a falar de Inês de Castro. Dos trechos sobre este tema, tem que referir-se o que escreveu Afonso Lopes Vieira para o *Guia de Portugal* de 1928. Foi justamente o cenário do claustro de Alcobaça que este autor, que se destacou particularmente pelo seu interesse por tudo o que diz respeito a Inês, escolheu para, em 17 de Agosto de 1913, proferir a conferência *Inês de Castro na história e na lenda*, primorosa e poética síntese de toda esta problemática.

Quanto à prosa literária propriamente dita, o primeiro romance sobre o assunto foi apresentado ao público português em 1827. Trata-se do primeiro escrito na Europa, por M^{lle} de Brillac, publicado anonimamente como *Historia de D. Ignez de Castro traduzida do francez*, reeditado em 1840 e publicado numa versão livre, em 1847, no *Jardim Litterario*. Aqui, o último parágrafo, numa tentativa de completar a história, refere a vingança de D. Pedro, a proclamação do casamento e a coroação.

Entretanto, logo no ano da sua publicação foi traduzido outro romance, o terceiro europeu sobre o

assunto, também em francês, inspirado pelo primeiro quadro — e um dos mais famosos — que representa a coroação de Inês de Castro, hoje aparentemente perdido⁷⁰. É ele o «romance histórico» da Condessa de Genlis *D. Inês de Castro* (1817), publicado simultaneamente em Lisboa e Paris, numa tradução de Caetano Lopes de Moura, no ano seguinte no Rio de Janeiro e novamente em Lisboa em 1840.

Um conto de Ferdinand Denis foi também traduzido em 1844, demonstrando o empenho romântico em procurar novos centros de interesse relativos à temática inesiana, mas com a consciência de que a maior razão de interesse era ainda e sempre Inês de Castro: *Os amores de um filho de D. Inês de Castro*, o Infante D. João, célebre pelo assassinio de sua mulher, D. Maria Teles, que muitos autores ligaram, de várias formas, ao da «Colo-de-garça».

Durante este período, os jornais literários, dentro da tendência fortemente histórica que marcou o nosso Romantismo, publicavam, além de poemas, referências, ilustrações ou artigos sobre Inês. É de 1838 *História da Rainha D. Inez de Castro*, publicada por *O Recreativo*, de 6 de Julho. Precede-a uma gravura, muito interessante pelo seu primitivismo, e termina-a a cantata de Bocage, o que põe em destaque a noção de que o assunto era simultaneamente histórico e literário. Também *O Jardim Litterario* publicou em 1847, antes da versão de Brillhac, curtos artigos sobre Inês de Castro, D. Afonso IV e D. Pedro. Em 1860, apareceu no *Archivo Pittoresco* um texto relativamente longo sobre a Fonte dos Amores, acompanhado de uma gravura.

Não podemos passar sem reparo o facto de que, tendo o nosso Romantismo sido fértil em romances históricos, só exista um sobre este assunto. Foi seu

autor José da Silva Leal Junior, que o publicou em folhetins em *O Mosaico* de 1840, sob a epígrafe camoniana «Caso triste, e digno de memória, / Que do Sepulcro os homens desenterra». Vários autores citam um romance de José da Silva Mendes Leal, autor famoso no seu tempo, mas o facto de não ser possível encontrá-lo nem haver qualquer referência a ele no *Dicionário Bibliográfico Português*, faz pensar que se trata de uma confusão de nomes, comprovada pela referência que lhe faz Ernesto Soares no artigo N), página 152, do seu *Diccionario iconographico portuguez*.

E só em 1900 apareceu uma obra de ficção de grande fôlego, *Ignez de Castro*, «romance histórico original», de Faustino da Fonseca. Apresentado inicialmente em quatro grandes volumes, foi condensado em dois numa edição da Livraria Bertrand, sem data. Trata-se de um enredo complicadíssimo, em que se sucedem episódios e desenrolam acontecimentos que pretendem enriquecê-lo e reconstituir o panorama da época, como competia ao romance histórico, mas que nada têm a ver com Pedro e Inês.

Em 1905, foi ainda Faustino da Fonseca que publicou *Os filhos de Ignez de Castro*.

Embora já nos séculos XVIII e XIX alguns autores franceses tivessem romanceado a história dos filhos de Pedro e Inês e alguns dos nossos historiadores, como o Padre José Pereira Baião, tivessem alargado a narração do episódio até à geração seguinte, é esta a primeira vez que, em Portugal, as vidas dos três infantes são assunto de uma obra literária que justifica o seu interesse sobretudo pela relação com Inês. Os autores — romancistas — que o fizeram, viram nos seus destinos infelizes como que uma maldição, a permanência da má sorte que perseguira Inês, além do paralelismo entre os

dois grandes crimes da nossa História praticados sobre mulheres: Inês de Castro e Maria Teles, sogra e nora, ambas mortas para evitar que viessem a ser rainhas de Portugal.

A vida de D. Beatriz, embora desgraçada, não tem suscitado grande interesse, talvez por ter decorrido em Espanha, sem qualquer relação directa com Portugal. Dela se fala sobretudo para dizer que, por intermédio de sua neta D. Leonor, mulher de D. Duarte, o sangue de Inês de Castro reentrou na família real portuguesa.

Mas os episódios mais dramáticos da vida dos dois infantes tinham já passado — independentes, apenas com referências ocasionais à sua ascendência e à tragédia da sua infância — das páginas das crónicas para a literatura propriamente dita. A segunda tragédia de Coimbra, em que foi D. João o assassino da própria mulher, fora já tratada no teatro, ainda no século XVIII por Manuel de Figueiredo (*As duas irmãs*) e em várias obras do nosso Romantismo, além de ser divulgada pela literatura de cordel. Quanto ao episódio que celebrizou D. Diniz — a recusa em beijar a mão de Leonor Teles, que não reconhecia como rainha, num quadro que recorda a lendária glorificação de sua mãe — foi tratado magistralmente por Alexandre Herculano, numa das suas «lendas e narrativas», *Arras por foro de Espanha*. Nenhum leitor esquece facilmente a cena em que se enfrentam os dois irmãos, perante a rainha enfurecida com a humilhação e uma Corte petrificada pelo espanto e envergonhada de não ter coragem de tomar a mesma atitude, nem a fuga nocturna do Infante e do seu aio, Diogo Lopes Pacheco, que, ao salvá-lo da ira do irmão, se redimia de algum modo da sua participação na morte da mãe. Essa viagem para o exílio é um dos quadros tipicamente românticos da nossa literatura: dois

cavaleiros embuçados de negro, numa barca solitária sulcando o Douro. Os seus suspiros e tristes palavras fizeram desconfiar os barqueiros «bem que rudes», «que podia muito bem ser que não fossem duas almas danadas aquelas, mas sim mal-aventuradas».

A propósito deste episódio, cuja fonte foi Fernão Lopes, Alexandre Herculano rendeu, pela única vez, a sua homenagem a Inês de Castro: «a mulher orgulhosa e implacável esperava cogitando no momento em que o mancebo ainda impúbere, sem renome, sem poderio, célebre só por seu berço e pelo desgraçado drama da morte de D. Inês, viesse tributar homenagem à que representava um papel análogo ao daquela desventurada, salvo na sinceridade do amor e na inocência da vida.»

Logo a seguir aos romances de Faustino da Fonseca, a editora Romano Torres apresentou em 1910 uma outra *Inez de Castro ou Reinat depois de morrer*, anónima, em dois volumes, que, tal como o romance de 1900, dá largas à fantasia, sem qualquer respeito pela História. Começa com a morte de um dos irmãos de Inês, Álvaro Pires de Castro — que de facto continuou a viver em Portugal, estimado de três reis, que o cumularam de cargos e títulos, tendo D. Fernando feito dele o primeiro Condestável de Portugal —, às mãos dos mesmos três conselheiros que viriam a ser responsáveis pela morte de Inês. Também é morto pelo outro irmão da *Colo de garça* Diogo Lopes Pacheco, o «matador» que escapou à vingança de D. Pedro e que encontramos a prestar às Cortes de Coimbra o depoimento que retirava legitimidade aos filhos de Inês de Castro, permitindo assim a aclamação do Mestre de Aviz.

Outro ponto de alteração flagrante da realidade é o suplicio dos conselheiros, que, disfarçados, combatiam

sob as ordens de D. Henrique de Castela e foram feitos prisioneiros por D. Pedro, que os reconhece e os mata em Coimbra (em vez de Santarém), mandando primeiro arrancar-lhes os olhos — e não o coração, como narram as crónicas. O subtítulo remete-nos para o teatro espanhol, do qual o autor retomou o motivo do ciúme, aqui na figura de Pacheco, e a coroação. Além disso, dá grande relevo aos acontecimentos que então se desenrolavam em Castela, sobretudo em torno dos amores de D. Pedro e de D. Joana de Castro, irmã de Inês.

De tudo isto resulta que estes romances são uma série de aventuras pseudo-medievais que os autores procuraram tornar verosímeis, ligando-as de vez em quando a nomes e acontecimentos históricos. Da mesma forma, o desenrolar dos amores de Pedro e Inês vai progredindo cheio de fantasia, apoiado nos poucos dados reais que a crónica forneceu. Mais do que a verdadeira razão de ser dos romances, são o fio condutor que, sempre retomado, justifica que todas as aventuras possam fazer parte de uma mesma obra.

Até que, em 1913, foi publicado um romance diferente: *D. Pedro e D. Inês*, de Antero de Figueiredo. Apaixonado pelo seu tema, o autor repudiou qualquer desvio e cingiu-se, em termos de factos, aos que dizem respeito aos dois amantes, deixando à fantasia apenas a liberdade de reconstituir o que podiam ter sido o sentir e os pensamentos das personagens intervenientes, rigorosamente as que constam do episódio. Classificando a sua obra como «um trecho de história posto em arte», preocupou-se também em imaginar o que teriam sido os trajos, as cores, os gestos, numa atitude mais lírica que de romancista. Na realidade, a sua obra é o que poderíamos chamar um poema em prosa,

onde foi possível integrar cenas como a da coroação sem ferir a verdade histórica. Para isso, ela foi descrita como criação, em versões sucessivamente mais imaginosas e pormenorizadas, do povo que se apinhava fora do mosteiro de Santa Clara, sem poder ver o que se passava na igreja e estranhando a demora do Rei e daqueles que o acompanhavam. Tudo era simples, afinal: D. Pedro proclamava Inês rainha, «apontando imperioso para o caixão, tro[ando] com voz tartamuda e formidável: — A Rainha de Portugal», e fazia a sua «consagração de poder e de amor», «crava[ndo] no ataúde olhos loucos, considerando nele demorada e profundamente.»

Diferente foi a atitude de Antero de Figueiredo em relação ao castigo dos conselheiros, fazendo o suplício de Santarém, num alargamento do que nos conta Fernão Lopes, tão real como o final mais macabro, de uma tradição de que alguns historiadores se fizeram eco: D. Pedro trincando os corações acabados de arrancar. Há na descrição desta cena, contudo, uma condenação implícita dos excessos a que o levava «o seu feitio agreste», ao opor a «espantosa explosão de epiléptica alegria desse apaixonado coração vingativo» ao comportamento dos fidalgos que ele ultrajava «com palavras baixas — as mais desabridas e injuriosas.»

Ao apresentá-los «em pé, firmes, brilhando nos seus olhos a luz galharda das convicções», que «olhavam o rei com supremo orgulho» e «nobilíssimos, nem na morte denunciavam segredos», Antero de Figueiredo procura, de alguma maneira, reabilitar esses homens, a respeito dos quais se esquece geralmente que eram realmente fidalgos de grande linhagem e que terão agido «como portugueses, amigos da pátria e leais servidores». Numa preocupação de equilíbrio, se, como romancista,

valoriza a crueldade humana que a morte de Inês significou, como historiador, ou, pelo menos, numa atitude de respeito pela História, não pode deixar de reconhecer a razão dos «justos receios» de um reino ainda jovem, cuja independência e integridade poderiam estar, de facto, ameaçadas, bem como o verdadeiro peso dos acontecimentos que hoje nos horrorizam: «Só a distância parece tirania o que é natural modo de ser de tempos violentos, em que toda a gente é ruda, o assassínio um trivial direito dos fortes, e mandar matar cómoda forma de pronto e liquidado castigo. O rigor, nessa época de rigores, era a forçada qualidade do soberano justiceiro, que dela precisava para se altear perante o seu povo — ele, o primeiro homem da nação. Justiça não era, não, sinónimo de equidade.»

A ausência de discurso directo, que verdadeiramente está concentrado em duas cenas fundamentais — o encontro de Inês com o Rei e o confronto de D. Pedro com os «matadores» — dá ao romance de Antero de Figueiredo um tom predominantemente lírico que não esperaríamos encontrar e que levou Fidelino de Figueiredo a classificar esta obra como «crónica da paixão amorosa», que «introduziu na nossa literatura moderna um género novo, género híbrido, que participa da probidade científica do historiador e liberdade artística do romancista, sem ser um romance histórico».

«Todo o grande mundo contido no sentimento amoroso, tudo o que se fecha à compreensão dos que interpretam os actos da vida apenas pela razão lógica ou pelo interesse; tudo o que é incoercível, fugitivo, subtil, incongruente, paradoxalmente delicioso e penoso... tudo será capaz de penetrar e fazer desfilarem nos seus componentes morais este grande poeta do arrebatamento amoroso. O amor fatalidade, o amor

paixão, o amor fim último da existência e a sua explicação e justificação totais, ninguém soube ainda compreendê-lo — depois de Garrett e Camilo — como o autor das páginas que se seguem». Estas palavras, escritas pelo editor da tradução espanhola do texto de Antero de Figueiredo (1945), definem um romance pouco romanesco, que não é obra nem de historiador nem de romancista, mas antes talvez o maior poema — embora em prosa — sobre a paixão daquele que o povo amou «sobretudo porque entendia, como se fora seu, esse coração fraco em rei poderoso — meigo coração de criança em contraditória alma de tirano, apaixonado coração português, que se treslouca e perde pelo amor de uma mulher!».

Não obstante o seu carácter demasiado estático e sentimental e o estilo rebuscado, este romance teve um êxito talvez difícil de compreender mas inegável: além de 11 edições em Portugal, foi traduzido em espanhol, francês e alemão e inspirou o mais recente romance sobre o assunto, *The Heron's Neck* (1954), de Elizabeth Younger.

Sensivelmente desta época serão duas versões do episódio divulgadas pela literatura de cordel, a «*Historia de D. Ignex de Castro*, que foi coroada Rainha depois de morta e esposa de El-Rei D. Pedro I», n.º 10 da «Colecção de Histórias Populares», Porto, e *Ignex de Castro*, n.º 17 da série «A Novella Historica», Lisboa, da autoria respectivamente de Agostinho Veloso da Silva e J. A. d'Oliveira Mascarenhas. É curioso verificar que qualquer delas tem maior rigor histórico do que muitos relatos que têm sido apresentados com aura de grande seriedade. Também a linguagem superlativa se não distingue da que ao longo dos tempos tem sido utilizada para este assunto. É significativo da atitude de

admiração que tem levado os escritores a falarem destes acontecimentos a introdução da primeira destas obras: «Emocionam-se ainda hoje os corações de todos aqueles que, pela leitura da narrativa, embora lacónica, do facto, historicamente feita ou pela sua representação no teatro, assistem, em espírito, à existência da formosa *colo de garça*, como a apelidaram os que com seus próprios olhos viram a esbelta e peregrina criatura⁷¹, cujos encantos pessoais prenderam de alma e coração o apaixonado infante D. Pedro, filho e herdeiro do rei de Portugal, D. Afonso IV — o *Bravo*».

Esta narrativa, que transcreve algumas estrofes de Camões e a cena da *Castro* em que o Mensageiro comunica ao Príncipe a morte da sua amada, inclui a história dos filhos de Inês.

Oliveira Mascarenhas, que declara que todas as personagens da sua novela são «rigorosamente históricas», remete o leitor, em abundantes notas de rodapé, para as crónicas e para Camões. Deu largas à fantasia imaginando os diálogos relativos às varias situações, que não ultrapassam os factos históricos. Termina a sua «novela» com a morte de Inês, rematando com o parágrafo seguinte: «E fora este o epílogo do triste poema de amor, que havia de ser aumentado pela dor do moço príncipe, e por uma enorme vingança tão lógica como cruel.»

Até meio do século XX, outras narrativas romaneadas foram aparecendo, de entre as quais se devem salientar as de Rocha Martins para a colecção «História — Os Grandes Amores de Portugal», novamente abarcando duas gerações: *Linda Inês* (1928) e *O Sangue de Inês de Castro* (1930).

Bem documentado, sóbrio nas reconstituições que a crónica não pormenoriza e utilizando um estilo poético

mas sem exageros piegas ou grandiloquentes, o primeiro merece um lugar à parte na literatura inesiana. O segundo, que consegue estabelecer um nexo narrativo entre episódios independentes, termina englobando-os numa só tragédia: «Deste modo se perpetuou, em nobres casas, o sangue de Inês de Castro cujos filhos, infelizes como ela, foram vítimas das suas paixões de coração ou dos amores que jamais deixaram de florescer, violentos ou ternos, apaixonados ou suaves, na bela terra de Portugal.»

É ainda de cerca de 1930 (pelo menos posterior ao trabalho do dr. António de Vasconcelos ⁷²) a «crónica episódica» de César da Silva intitulada *Inês de Castro*. Trata-se de uma reconstituição feita, pela primeira vez, numa perspectiva crítica de textos de todo o género sobre o assunto. Entre eles contam-se já alguns dos estudos médicos sobre D. Pedro, os dos drs. Ramos Moreira e Júlio Dantas, que viram nas manifestações excessivas e violentas do seu amor por Inês de Castro apenas o resultado de epilepsia e taras herdadas. Esta opinião, fruto das tendências das investigações científicas da segunda metade do século XIX que queriam explicar todo o comportamento pela hereditariedade, vieram reforçar a opinião já expressa por Alexandre Herculano de que D. Pedro era «um louco com intervalos lúcidos» ⁷³. Daqui resultou acesa polémica em torno de um rei que vivera quatrocentos anos antes e que se procurava agora encarar do ponto de vista de uma acção governativa importante, que a fama obtida através da sua paixão fatal deixara muitas vezes na sombra.

Não cabe no âmbito deste trabalho a extensa bibliografia sobre o Rei cruel e justiceiro, mas há que referir aqui que tanto detractores como defensores

viram sempre a relação com Inês de Castro como factor cujo conhecimento é indispensável para compreender a sua vida e a sua forma de governar: «Em caracteres desta formação psicológica a reacção da desilusão é sempre medonha; e em D. Pedro chegou à ferocidade, e fez deste bizonho príncipe poeta uma poderosíssima individualidade política na prática do governo do reino».

Na literatura, este tipo de análise do comportamento de D. Pedro atinge o máximo de violência num estudo de Aquilino Ribeiro incluído em *Príncipes de Portugal. Suas grandezas e misérias* (1952), escrito numa perspectiva extremamente desfavorável ao Rei e em que o autor, incorrendo em erros e aceitando detalhes impossíveis de provar, como a omissão por Inês das palavras de baptismo do primeiro filho de Constança, por ordem de D. Pedro, para evitar um vínculo que a impedisse de amar o Príncipe, aproveita todos os detalhes para desacreditar o Rei, para ele grande apenas nos vícios e nas taras, negando inclusivamente qualquer validade à declaração elogiosa de Fernão Lopes, de que «diziam as gentes que tais dez anos nunca houve em Portugal como estes que reinara El-Rei D. Pedro».

Ainda na primeira metade do século XX, mais precisamente em 1943, apareceu o último romance português sobre Inês de Castro, com que Afonso Lopes Vieira culminou um longo interesse por este assunto, considerando agora a vida do Rei cruel «uma longa expiação com que Dom Pedro há-de pagar os erros de louco amoroso que mais amara uma mulher que Portugal». Trata-se de *A Paixão de Pedro o Cru*, romance à maneira poética de Antero de Figueiredo, cujo índice é apresentado como «passos da paixão». Propondo-se analisar a figura do rei que, como Pedro Cru, dera já título a um seu romance em verso, o autor propõe-se

analisar mais objectivamente a sua actuação: «Onde os outros têm visto saudades e testemunhos de amor e têm gastado o tempo em discursos, vejamos nós cuidados de Rei em cuja consciência arde a febre da redenção».

Trabalho de mérito, que, em termos de comparação com o romance de Antero de Figueiredo, o que dele mais se aproxima quanto ao género, tem sido injustamente esquecido, talvez pelo facto de representar o modo de sentir de uma época já ultrapassada, a verdade é que ficou isolado e teve menor repercussão que a obra poética do autor e até mesmo que a célebre conferência de 17 de Agosto de 1913, proferida no claustro do mosteiro de Alcobaça, *Inês de Castro na Poesia e na Lenda*.

Além de várias comunicações relativas a textos desconhecidos ou controversos, merecem ser destacadas mais duas conferências, uma de Joaquim Manso, publicada em 1944 (*Os Amores de Pedro e Inês*), outra de Ludovina Frias de Matos, 1951 (*Paixão, Morte e Glória de Inês de Castro*), a primeira ainda inspirada na poesia dos túmulos de Alcobaça, a outra feita de um ponto de vista mais objectivo mas sem poder negar o atractivo do «supremo conto de amor» da poesia e da lenda portuguesas, ainda nas palavras de Afonso Lopes Vieira.

São também dos anos 40 as várias narrativas curtas e fantasistas em torno do drama inesiano publicadas por Sousa Costa em *A Mulher, Grandes Dramas da História, Imortais do Amor e Favoritos e Favoritas Célebres*.

Durante as duas décadas seguintes, muito se trabalhou e escreveu sobre Inês de Castro e D. Pedro I, mas na tentativa de esclarecer pontos obscuros, sobretudo o casamento, a existência e validade das bulas dispensatórias e vários aspectos das crónicas e dos

primeiros textos literários. Neste âmbito são de referir nomes como António Brásio, Silva Pinto, Dias Arnaut e Magalhães Basto.

Prosa literária encontramos apenas em 1963. Vinte anos certos após a publicação do romance de Afonso Lopes Vieira, um conto de Herberto Helder (*Teorema*), curtíssimo, umas escassas quatro páginas, representa uma perspectiva diametralmente oposta. À visão romântica do episódio substitui-se um ponto de vista cínico, que, retomando a ideia de reabilitação dos «matadores» que encontramos em Antero de Figueiredo, a trabalha numa linha filosófica que a leva às últimas consequências: a esses homens, aqui representados em Pero Coelho, que, como atrás se disse, foi aquele contra quem o Rei mostrou maior raiva e cujas palavras a crónica registou, cabe a maior glória em todo o episódio. Sem eles, o amor de Pedro e Inês ter-se-ia esgotado ou ficado desconhecido. Sacrificaram-se até ao suplício e à condenação dos séculos para que esse amor se tornasse um símbolo e sobrevivesse ao tempo. A sanha de D. Pedro provém justamente da consciência do que lhes deve. Mas o saber que a mataram para salvar o seu amor leva-o a olhá-los com simpatia.

Pero Coelho não se revolta contra a crueldade com que o trata aquele rei «louco, inocente e brutal»: «Percebo como tudo isto está ligado, como é necessário que todas as coisas se completem». Entre eles há uma relação indissolúvel: «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 à eternidade.»

Teorema é uma revolução na literatura inesiana, a prova de que é sempre possível renovar um assunto. Os anacronismos ao longo da narrativa resultam da

sobreposição de épocas que, como aponta E. M. de Melo e Castro, provocam o fantástico e «dão-nos a certeza de que tudo se pass[ou]a hoje, ou que a relação entre Rei e Condenado se renova e se prolonga indefinidamente talvez até à eternidade na condenação dos seus respectivos papéis.»

Aqui termina realmente a literatura de ficção em torno de Inês de Castro. Dois outros textos mais recentes, independentemente do mérito literário que sem dúvida possuem, têm intenções diferentes. O primeiro, *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), é, nas palavras da autora, Agustina Bessa Luís, «história dentro de um conceito expansivo», a «reabertura de um processo». Constantemente a ficcionista tende a imaginar para além dos documentos históricos que consultou, mas não procura, de facto, escrever um romance. O segundo, um inédito ainda mais recente de Natália Correia, é uma recapitulação, em prosa 'lírica', do episódio inesiano. Nas palavras da autora, trata-se de uma «divagação entre poética e ensaística sobre a Ibéria. Pedro e Inês serão, nesse contexto, o símbolo do *amor impossível* das duas nações peninsulares».

V/CONCLUSÃO

Deste levantamento da literatura inesiana portuguesa ressaltam alguns aspectos que permitem formar uma ideia clara do que é e significa.

Em primeiro lugar, trata-se de um tema essencialmente poético, cuja índole, quer pelo temperamento nacional quer pelas próprias implicações do episódio, se exprimiu sobretudo em poesia e marcou liricamente o teatro, geralmente pouco próprio para ser representado, e o romance, que, excepto nos casos em que se afastou da situação histórica, cabe de preferência na designação de «prosa poética».

Por outro lado, se é verdade que nas crónicas e nos primeiros textos propriamente literários — sobretudo de Resende e Camões — há uma forte sugestão dramática, o certo é que o teatro de inspiração portuguesa não ultrapassou geralmente a forma de «poema dramático», embora seja impressionante o número de tragédias e dramas sobre o assunto. Na base desta evidência, que parece paradoxal, estará igualmente a tendência lírica da literatura portuguesa, responsável por um fraco nível dramático geral, e o facto de serem reduzidas em âmbito e número as cenas que a crónica registou.

Um aspecto mais importa salientar: excepto no teatro do século XVIII, a tradição portuguesa manteve-se

fiel à crónica do século XV, rejeitando influências estrangeiras fantasiosas ou francamente erradas do ponto de vista histórico. Se é verdade que a cena espanhola da coroação teve ainda alguma repercussão, embora geralmente seja apenas sugerida, o mesmo não acontece com o motivo do ciúme — a que os portugueses sobrepuseram sempre a razão de Estado —, a morte de Inês por envenenamento, que caracteriza a tradição francesa, o desenlace feliz divulgado pela ópera setecentista ou o morticínio da ópera romântica.

Outro detalhe da literatura portuguesa sobre Inês de Castro é o tom fortemente lírico e sentimental que tomou, mesmo em trabalhos a que habitualmente não pode ser atribuída a classificação de ‘literários’, daí que tenham sido consideradas obras de charneira, como conferências, estudos parciais e relatos históricos.

Mas, falando apenas de literatura — a ficção inesiana — é curioso verificar como, através da literatura portuguesa, ela fez um percurso que podemos dizer ‘circular’: em Garcia de Resende como em Herberto Helder, é alguém que já tem a sabedoria do mundo dos mortos que vem contar a sua história. A «morte tão sem razão» de que Inês se queixava, reconhecendo, todavia, o aspecto positivo que tivera:

«Que, se me matara alguém
antes de ter tanto bem,
em tais chamas não ardera,
pai, filhos não conhecera
nem me chorara ninguém»,

fica agora justificada por Pero Coelho, que afinal corrobora as suas palavras e o atractivo intemporal deste tema: «D. Inês tomou conta das nossas almas. Ela abandona a carne e torna-se uma fonte, uma labareda.

Entra devagar nos poemas e cidades. Nada é tão incorruptível como a sua morte.»

NOTAS

¹ «Escorço de Literatura Portuguesa» in *Groeber Grundriss*, § 75 e *Romances velhos em Portugal* (1907-1909, ed. 1980, pág. 87).

² «Inês de Castro: de la crónica al mito», publ. in *Boletim de Filologia*, t. XXI, 1965, págs. 337-358 e *Estudios Portugueses*, II, págs. 37-58.

³ Embora o códice seja do século XVI, a crónica, que Asensio considera uma versão mais elaborada daquela que serviu de modelo também a Rui de Pina, é do século XV.

⁴ Na *Visão*, cujo único manuscrito conhecido está na biblioteca de Évora, cidade natal de Acenheiro e Garcia de Resende, as crianças aparecem descritas pela primeira vez. Inês abraça-se a elas ao sentir-se ferida, e Pedro promete-lhes protecção e o título de infantes. Resende apenas as refere pelas palavras de Inês.

⁵ Artur de Magalhães Basto, *Estudos, Cronistas e crónicas antigas*, Coimbra, 1960.

⁶ Claude-Henri Frèches, «Le personnage d'Inês de Castro chez Ferreira, Vèlez de Guevara et Montherlant», in *Arquivos do Centro Cultural Português de Paris*, vol. III, 1971.

⁷ As *Nises* de Jeronimo Bermudez (*Nise lastimosa* e *Nise laureada*, publicadas conjuntamente em Madrid em 1577 sob o pseudónimo «António de Silva») foram apresentadas por um soneto de Diego Gonçalves Duran, onde é declarado o nome do autor; *La Iffanta Coronada*, do português João Soares de Alarcão, é antecedida por nove sonetos de diversos autores.

⁸ E. Asensio, *op. cit.*, respectivamente págs. 337 e 37.

⁹ Considerado um trecho completo em si mesmo, embora se discuta se se deve marcar o seu início na estrofe 118 ou na 120, o episódio tem sido incluído em antologias de todo o género — temáticas, estilísticas, histórico-literárias, de poesia de amor — e

utilizado, poderíamos dizer, como cartão de visita, em diversos jornais e revistas e nas edições em várias línguas que a Imprensa Nacional publicou e reeditou a partir do centenário de 1880. Foi também o episódio mais divulgado, traduzido e imitado no Brasil e nos vários países da Europa. Já Camilo, em *Coisas espantosas* (1862), fizera Augusto Botelho reconhecer um compatriota em Manuel de Castro, pelo facto de este, nas margens do Lago do Genebra, estar a ler à família o episódio camoniano de Inês de Castro.

¹⁰ A primeira censura foi feita por Inácio Garcês Ferreira, em 1731: «os exemplos de alguns animais irracionais [...] sendo fabulosos, parecerão impróprios para tal oração, e esta demasiadamente arguta na boca de uma mulher, e aflita.» (nota 520 à sua edição comentada de *Os Lusíadas*).

¹¹ Publicado várias vezes entre 1732 e 1824, além de correr manuscrito em várias colectâneas, só na edição de 1762 apareceu o nome de quem hoje é considerado o verdadeiro autor, uma cunhada de D. João IV, casada com seu irmão D. Duarte. Em alguns casos corre também como *Sentimentos de D. Pedro e de Dona Ignes de Castro*, ou ainda *Suspiros de D.^a Inês de Castro* e *Sentidas queyxas do Principe D. Pedro*.

¹² V. Renata Bellardinelli, «I Doze Sonetos per la morte di Inês de Castro di Don Francisco Manuel de Melo, in *Arquivos do Centro Cultural Português de Paris*, vol. XVII, 1981, págs. 7-101.

¹³ «*La Infanta coronada* de Juan Soares de Alarcon (1606)», in *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1980, vol. II, págs. 893-901.

¹⁴ Francisco Manuel de Melo, *Epanaphoras de Varia Historia*, Lisboa, 1676, pág. 286, refere-se à saudade como «esta generosa paixão, a quem somente nós sabemos o nome». António de Sousa de Macedo, *Fores de España excelencias de Portugal*, 1631, pág. 153, diz que a saudade «es palabra solamente portuguesa [...] como las otras naciones no aman tan perfeitamente como la nuestra, no les es necessario tener palabra con que muestren afectos amorosos en ausencia.»

¹⁵ Intitula-se «*Soneto mandando el Rey D. Pedro enterrar o coração do Marquês de Marialva ao pé do tumulo de El-Rey D. João IV*» e encontra-se na *Fenix Renascida*. A propósito deste facto, Baía recorda «Pedro o primeiro, a Pedro só segundo», que, «furibundo», «corações tira, mortos desenterra». Também Castilho quis ver no episódio uma simbologia que, mais uma vez num soneto, adaptou

aos problemas políticos do seu tempo: «És noiva de outro Pedro, ó Liberdade».

¹⁶ Reminiscência da *Castro*, onde Inês mostra ao Rei os «filhos concebidos em tanto amor».

¹⁷ Se T. Braga está certo, trata-se do único romance tradicional em português.

¹⁸ A figura de uma infanta espanhola noiva de D. Pedro foi criada por Guevara como D. Branca de Navarra. As versões portuguesas do século XVIII e de outros seguidores do dramaturgo andaluz variaram entre *Navarra e Castela*.

¹⁹ O primeiro apareceu no número de Natal de *O Século*, em 1898; o segundo, com a mesma data, na *Ilustração Portuguesa*, vol. II, de 24 de Setembro de 1906, págs. 225-228.

²⁰ É tanto mais estranho quanto ele envolve um dos filhos de Inês de Castro, D. João, que por ter tido que exilar-se para Castela, onde foi preso, perdeu talvez a hipótese de ter obtido o trono de Portugal em vez de seu irmão, o Mestre de Aviz. A sua história foi tema de um romance francês de certa fama, *Histoire de D. Juan de Portugal fils de D. Pedro et d'Ines de Castro* (1724), do Abade Desfontaines. Entre nós, o seu tratamento mais antigo deve ser uma tragédia de Manuel de Figueiredo (meados do século XVIII), *As duas irmãs*.

²¹ Sousa Viterbo aceita a tradição da morte de Inês junto da Fonte, quando, segundo a história e a lógica, ela ocorreu realmente no paço de Santa Clara.

²² *Painel*, 1932, pág. 6.

²³ No fundo de uma caixinha que contém alguns deles, mão feminina fixou em pergaminho uma quadra atribuída a Maria Maximina Silveira, 1811: «Até das cinzas dos mortos / são os franceses flagelos / despojando a bela Castro / dos que vês louros cabelos».

²⁴ A primeira teve lugar em 5 de Agosto de 1920, no Teatro Nacional, com Amélia Rey Colaço na protagonista. O texto escolhido foi a adaptação de Júlio Dantas, que, considerando-a um dos «longos cadáveres veneráveis que abundam nas literaturas», na frase de Romain Rolland, lhe fez grandes alterações, que actores e público rapidamente puseram de lado.

²⁵ Note-se que a *Castro* de Ferreira fora adaptada muito de perto por Jerónimo Bermudez, em 1577 (*Nise lastimosa*), e Camões tinha já três traduções espanholas, duas de 1580 e uma de 1591.

²⁶ *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa* (1841), ed. Círculo de Leitores, 1984, pág. 41.

²⁷ Também Gil Vicente, na *Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra*, falou da sala onde Inês morrerá. Mas Camões terminou o episódio com o quadro da Fonte dos Amores, que muitos autores quiseram depois ver como lugar da morte.

²⁸ La Motte só apareceu em português em 1792, numa tradução, hoje perdida, de José Pedro de Azevedo Sousa da Câmara. No entanto, Quita conhecê-la-ia no original, tal como Manuel de Figueiredo. O mesmo aconteceria com certeza com João Baptista Gomes, tradutor de outra tragédia famosa do mesmo autor, *Les Machabées*.

²⁹ Aqui, como em outros detalhes, os autores estão conscientes do valor dramático do artifício, mas não esquecem a verdade histórica. A morte, que em La Motte é provocada pelo veneno dado por uma madrasta imaginária, mãe da Infanta que se pretendia casar com D. Pedro, é aqui obra dos conselheiros, receosos de que Inês incitasse contra eles o Infante e o próprio Rei.

³⁰ No entanto, foi, juntamente com a *Castro* de Ferreira, traduzida para alemão, antes de 1800, por um autor que conhecemos apenas como H.v.Z. Logo a seguir aparece em inglês, em 1800, trabalho de Benjamim Thompson, que o fez possivelmente a partir do alemão. Anteriormente, apenas se conhece uma tradução de um drama português (além da já referida *Castro*, feita por Grouchy no século XVI), e esse igualmente inesiano. Trata-se de uma tradução, também alemã, de *Só o Amor faz impossíveis*, que Adamson referiu e que Heineremann, *Ignez de Castro; die dramatischen Behandlungen in den Romanischen Literaturen*, 1914, identifica com a obra anónima publicada em Munique, em 1779, como *Ines de Castro*. Quanto à tragédia de Nicolau Luís, apareceu em Inglaterra em 1808, numa tradução do lusófilo John Adamson. A *Castro*, de Ferreira, foi traduzida em 1825, por Thomas Moor Musgrave, camonista e tradutor de *Os Lusíadas*.

³¹ *Op. cit.*, pág. 39.

³² Publicado em *Teatro Popular Português*, vol. III, Coimbra, 1974.

³³ A transposição da cena de Nicolau Luís para a tragédia de Gomes foi, como já vimos, uma cedência ao êxito fácil e não correspondeu à intenção do autor.

³⁴ *Historia crítica do theatro, na qual se tratão as causas da decadência do seu verdadeiro gosto, traduzida em portuguez, para servir de continuação ao Theatro de Manoel de Figueiredo*, Lisboa, 1779.

³⁵ Publicadas por A. Fernandes Thomaz, «*Ignês de Castro. Iconographia. Historia. Litteraturæ*», Lisboa, 1880.

³⁶ Na sua caracterização, diz Júlio de Castilho: «reflecte-se no carácter a angélica piedade da sua educadora e segunda mãe, sua sogra D. Isabel de Aragão, ao diante canonizada.»

³⁷ Comenta uma das personagens secundárias: «se El-Rei adora Inês! se igual feitiço / enleia o filho e o pai!»

³⁸ Na *Castro* de Ferreira diz o Rei: «Matar injustamente é grã crueza. / Socorrer a mal público é piedade.»

³⁹ *Coronyqua dos Reis de Portugal*, cap. XVI, pág. 101.

⁴⁰ Diz ao Rei Álvaro Gonçalves: «Não é o ódio, bem sabeis, é o amor pátrio que vos fala pela nossa voz.»

⁴¹ Geralmente conhecidas através da tradução inglesa de 1801.

⁴² A única representação de que há notícia teve lugar no Teatro de D. Maria II, em 30 de Dezembro de 1890.

⁴³ Introdução a *D. Pedro* de Sousa Monteiro, pág. XX.

⁴⁴ Aproveitando esta encenação, publicou o Teatro Nacional uma colectânea de artigos sobre Patrício e a sua obra. A grande falha, importante sobretudo no de Brás Teixeira, *O mito de Inês de Castro no teatro português*, foi o esquecimento das correntes estrangeiras, principalmente a espanhola, que se cruzaram com a tradição portuguesa e a influenciaram.

⁴⁵ No Acto III, quadro 3, de *Corona, amor y muerte*: «Benditos los tres puñales que me mataron, joven y hermosa, porque ahora ya lo seré siempre!»

⁴⁶ *Coronyqua dos Reis de Portugal*, cap. XVI, pág. 101, e cap. XVII, pág. 126.

⁴⁷ É também Inês que fala do amor de Pedro, apontando para o significado da legenda dos túmulos: «Que eu por mim sinto, adivinho / e creio de um crer profundo / que deve extinguir-se o mundo / primeiro que teu carinho.»

⁴⁸ Na opinião de Eduardo Scarlatti, tratou-se do «afeiçoamento da tragédia seiscentista (?) — praticado por Júlio Dantas ao gosto de uma época de mármore fingidos e móveis folheados, com sacrifício da maior realidade, o *Coro*.» (*Em casa de O Diabo. Subsídios para a história do teatro*, II volume, pág. 226).

⁴⁹ V. E. Martinenche, *A propos de refundiciones*, in *La Revue Latine*, 3^{ème} année, n.º 5, 25.5.1904.

⁵⁰ *Bosquejo*, ed. cit., pág. 21.

⁵¹ *Histoire de la littérature portugaise*, 2.^a ed. 1887, pág. 152.

⁵² F. D. Gomes, in *Parnaso Lusitano*, t. V (1827), pág. 284.

⁵³ Segundo as suas palavras, «atenuou-se a parte do coro, fazendo-se cantar apenas a *parodos*, e distribuindo-se os *stasima* por coriféus integrados na acção [uma donzela de Inês, uma mulher e um velho, que têm por função dizer algumas curtas frases do primitivo texto dos coros [...], modificaram-se, eliminaram-se, substituíram-se e acrescentaram-se versos».

⁵⁴ *Outros tempos*, pág. 73.

⁵⁵ *Figuras de hontem e de hoje*, pág. 44.

⁵⁶ *Idem, ibidem*.

⁵⁷ Na última, Mariana Rey Monteiro substituiu Amélia Rey Colaço na figura da Castro, envergando o mesmo traje, um vestido cópia do da estátua jacente e de cor semelhante à da pedra. A tragédia de Ferreira foi reposta no Teatro Nacional nas épocas de 1941-42 (cujo programa diz que é pela primeira vez o texto original, «salvo uns pequenos cortes indispensáveis a representação»), 1943-44 e 1956-57.

⁵⁸ Os primeiros espectáculos tiveram lugar em Lisboa, no Campo Grande, em Benfica, na Ajuda e no pátio do Palácio Foz. A companhia deslocou-se depois a Santarém, Entroncamento, Leiria, Coimbra, Figueira da Foz, Aveiro, Porto (onde os espectadores, no adro da Sé, foram calculados em 5.000), Braga, Guimarães, Oliveira de Azeméis, Albergaria-a-Velha e Santa Comba Dão.

⁵⁹ As obras apresentadas ao público português não tiveram qualquer influência na nossa literatura. Foram elas a tradução da *Ines de Castro* de Victor Hugo, publicada em 1863, o mesmo ano em que foi conhecida postumamente em França, e noutra versão, em 1943; a refundição, feita por Fernandez Villegas, em 1902, de *Reynar despues de morir*, que a companhia Calvo-Calderon representou em Portugal em 1930; e a encenação da tragédia de Casona no Teatro Nacional de D. Maria II em 1957, como *Inês de Portugal*, com Carmen Dolores na protagonista. A de *La Reine morte*, de Montherlant, que esteve projectada para depois desta, com Lurdes Norberto no papel de Inês, não chegou a ser feita.

⁶⁰ Declarações que antecedem o texto de *Amor, corona y muerte* (1955).

⁶¹ Houve duas partituras portuguesas para esta obra: em 1752 de David Perez, e em 1794 de Marcos Portugal.

⁶² Vol. I, 30 de Dezembro de 1841, pág. 169.

⁶³ Entre os muitos bailados históricos que se dançaram em S. Carlos durante o século XIX, por certo apareceram alguns sobre Inês de Castro, mas a escassa documentação existente não permitiu localizá-los.

⁶⁴ Como refiro no trabalho mais desenvolvido que preparo sobre Inês de Castro na cultura e na literatura europeias.

⁶⁵ V. António de Vasconcelos, *Inês de Castro*, 1928, pág. 122.

⁶⁶ É igualmente o caso de uma frase que Acenheiro registou, talvez da tradição, e que foi também alterada, passando a ser uma afirmação o que era simplesmente uma exclamação dos conselheiros «Ah! Senhor, a esse escárnio vimos nós cá: que se perca Portugal por esta mulher!»

⁶⁷ «*Dialogos de varia Historia*. Em que sumariamente se referem muytas cousas antiguas de Hespanha: todas as mais notavees, q̃ em Portugal acontecerão em suas gloriosas Conquistas, antes & depois de ser levantado, a Dignidade Real. E outras muytas de outros reynos, dignas de memoria. Com os Retratos de todos os Reys de Portugal».

⁶⁸ Em *Fastos Portuguezes* (1908), Júlio de Castilho escreveu, também para assinalar o dia 7 de Janeiro, um poema à morte de Inês de Castro.

⁶⁹ A análise dos comentários conhecidos, publicados ou ainda manuscritos, está feita no trabalho em reparação que já referi.

⁷⁰ Foi seu autor o Conde de Forbin, que esteve em Portugal como oficial às ordens de Junot. «Inês de Castro couronnée après sa mort» foi pintado em 1819. Deste quadro fez o autor uma cópia. Tanto esta como o original parecem ter desaparecido, de Moscovo e Salzburgo, onde se encontravam em meados do século XIX.

⁷¹ Diz o P.^e José Pereira Baião, na *Chronica del Rei D. Pedro I*, que publicou em 1735 como sendo o texto completo de Fernão Lopes, que os conselheiros executaram a sentença real «matando às punhaladas a mais fermosa, e engraçada Dama, que conheceu aquele século, e soube encarecer a antiguidade, ou degolando-a».

⁷² O erudito estudo deste autor, que analisa as fronteiras da história e da lenda, mas é sobretudo o grande estudo dos túmulos de Alcobaça, foi publicado em 1928. César da Silva cita-o várias vezes.

⁷³ Também Oliveira Martins vê loucura em D. Pedro, mas de um tipo diferente, positivo quanto ao seu papel na História. É um

indivíduo tipo, um louco, «carrancudo e fero, empunhando o látego do algóz e a vara de juiz, ou risonho e folgazão, dançando e cantando nas ruas no meio da sua família, como um pai».

BREVE ANTOLOGIA

Séc. XVI. Anrique da Mota

Carta sobre a morte de Dona Inês de Castro

Acabando de dizer estas palavras com grande lastima e paixam se meteo pera hũa fermosa camara / na qual hũa mui Rica camilha estava / e tanto que entrou lhe uy mudar a mui Rubicunda frescura de seu Rosto e começou de tremer e mudarse como pesoa cortada de grande temor e intrinsicas dores que tinha / e junto della uy dous mininos tão fermosos / que asi na aparencia como na perfeição / e Riqueza de seus vestidos de Real progenie pareciam / e querendo oulhar pera elles a uy cahir na camilha com grandes feridas e mortaes estocadas per ho meo de seus fermosos e delicados peitos / sem ver quem lhos daua / e ho muito sangue que dellas corria tingia não somẽte seus longuos e Ricos vestidos e a mui delgada e alva camisa laurada douro e seda com novas enuẽções mas Inchia a camilha dôde estava e no prano ladrilho da camara e no mesmo Instante vi chegar hũ gentil cavaleyro correndo em hũ fermoso cavallo e tão afadiguado das esporas ho trazia que em chegando as portas dos paços cahio morto em terra / e elle mui desenvoltamẽte saltou fora da sela / e vinha vestido em uistiduras de monte / na emvenção dos quais bem parecia e mostrava que era Real monteiro / e uinha tão afrontado e suarento que loguo parecia seguir algũa periguosa aventura e com triguoso paço e severa comtinência sem falar cousa alguma entrou na camara honde aquella sãra estava ferida e chegouse a ella tomandoha em seus braços e se asentou com ella em a camilha honde em breve espaço foy todo tinto em muito sangue que de suas

feridas corria e tomando lhe sua mão direita ja mui quebrada e quasi
sem sintido estava começou a dizer asy //

Sñra quem vos matou
seja de forte uentura
pois tanta dor e tristura
a uos e a mi causou
e pois não uim mais asinha
a tolher uosa triste fim
Reçebouos uida minha
por sñra e por Rainha
destes Regnos e de mim

Estas feridas mortais
q̃ polo meu se causarão
não hũa uida e não mais
mas duas uidas matarão
a uosa acaba jaa
pelo que não foy culpada
e a minha que fica qua
com saudade sera
pera sempre maguoadá

hi senhora descansada
pois que uos eu fiquo qua
que uosa morte sera
se eu uiver bem uigada
por Iso quero uiver
que se por Iso não fora
milhor me fora sñra
com uosco loguo morrer

O crueldade tam forte
o Injustiça tamanha
uiose nũqua em Espanha
tão cruel e triste morte
contarsa por maravilha
minhalma tão verdadeira
pois morreis desta maneira
eu sirey a turturilha
que lhe morre a companheira

que cousa he esta a que uim
ou honde mēsanguentey
sñra eu uos matey
e uos matareis a mim
sangue do meu coraçam
ferido coração meu
quem asi por ese chão
uos espargo sem Razão
eu lhe tirarey ho seu.

(Biblioteca de Évora, Manizola, cód. 348, fls. 119 v.º-123 v.º)

Séc. XVII. Maria de Lara e Meneses

Saudades de D. Ignez de Castro, Parte I.

XXV

Tal Ignez já de lagrimas banhada,
De seus olhos gentis mortais desares,
Que quiz a natureza acautelada
Que o Ocaso de dous Sóes fossẽ dous mares.
Exhalava de todo agonizada
O suspiro final a seus pesares:
Que com vir entre lagrimas undosas,
Inda na bocca achou maré de rosas.

XXVI

Já Pedro em fim rendido a seu cuidado,
A dôr quer disfarçar a seu retiro;
Que como o coração tem já quebrado,
Hum pedaço lhe traz cada suspiro:
E como em fim no peito agonizado
Sente da mortal frecha o novo tiro,
Notando Ignez no pranto de seu rogo,
Exhála em agoa, quanto bebe em fogo.

XXVII

Não chores diz, formosa Ignez, agora
Ficar ausente sem partir commigo,
Que se es vida da minha, que te adora,
Na alma te levo por viver contigo:
Não pertendo ausentar-me hoje, Senhora,
Supposto que partir-me em fim prosigo;
Que se as almas trocar amor consente,
Nem tu só ficas, nem me parto ausente.

XXVIII

O corpo só se ausenta, a alma não parte,
Que em fim não vivo de potencias suas,
Que como me alimento só de amar-te,
Bastão para viver memorias tuas:
E porque amor nos tiros, que reparte,
Fulmina contra mim frechas mais cruas;
Quando a vida me rouba, outra me ordena,
Que fora em fim matar-me a menor pena.

1784. Anónimo. Soneto XVIII.

Detém os passos, pára ó Caminhante,
No frontispicio desta rocha dura
O Epitaphio lerás, que a desventura
Gravou c'ó sangue da infeliz Amante.

Aqui morreu Ignez, n'um só instante
Acabou a constancia, a formosura;
Foi-lhe tão cedo a luz do dia escura,
Que apenas vio raiar o Sol brilhante.

Destes cedros a imagem corpulenta
Abafa a solidão destes retiros,
E com a sombra o seu honor lhe augmenta.

Se já de Amor provaste os fortes tiros,
Este Caso cruel triste lamenta
Com lagrimas, soluços, e suspiros.

1803. J. Baptista Gomes, *Nova Castro*, A. IV, c. 3.^a

IGNEZ

Chegai, filhos, chegai, vinde prostrar-vos
Aos pés de vosso Avô; vinde beijar-lhe
Pela primeira vez, a mão augusta.
Eis, ó Senhor, os filhos de teu filho,
Que vem com tristes lagrimas rogar-te,
Que d'esta triste mãe te compadeças.
Chorai, chorai commigo, tristes filhos,
Intercedei por mim com vosso pranto,
Pranto mais expressivo, do que as vozes,
Que a vossa tenra infancia não permite:
Ajudai meus lamentos, minhas preces,
Impetrai meu perdão. Sim, rei clemente,
Eis a mãe desgraçada de teus netos,
Que abraçada com elles te supplica,
Que a miserrima vida lhe conserve.
Sei que vai decretar-se o meu supplicio!
Alvo da intriga, victima da inveja,
Temerosa, infeliz, desamparada,
A morte já diviso, a injusta morte,
Que raivosos, tyrannos conselheiros,
Illudindo a piedade de tua alma,
Fulminão contra mim... Que atrocidade!...
Por que enormes delictos sou punida!...
Amar, Senhor, teu filho, ser amada,
Crime acaso será digno de morte?
Imploro, ousou attestar tua justiça.
Ah! consulta, Senhor, tua clemência,
Teu coração consulta, que elle mesmo
Te ha de dizer, que a morte não mereço.

AFFONSO

Levanta-te, infeliz... Oh natureza!
Oh de hum monarcha rigidos deveres!...
Levanta-te, infeliz, funesta origem
De crueis afflicções, que me consternão...
Ao ver-te me enfureço... e me commovo...
O pai quer perdoar-te ... O rei não pode.

1906. Eugénio de Castro, *Inês de Castro*.

Tinha afagos de arminho o ar luminoso e brando,
E era tal o fulgor de astros e pirilampos,
Que, ao longe, os aldeões a descantar, julgando
Que estava a amanhecer, partiam para os campos...
No entanto o Vencedor, num hesitante andar,
Acercou-se de mim com timorato aspeito,
E logo o coração me começou a pulsar
Em tão doido bater, que me aleijava o peito.
Para chamar por mim, o Príncipe escolhia
Nomes de aves gentis, de frutos e de flores:
— «Lindo colo de garça!» assim ele dizia,
«Vem comigo viver num país de esplendores!»
Calçou-me os alvos pés com chapins de cristal,
De luciolas de ouro encheu-me a esparsa trança,
E o corpo me vestiu com uma túnica astral
Que podia passar num anel de criança...
Enquanto me vestia, a mão do meu Senhor,
Sua mão varonil, tremia de assustada,
Qual se fora colher a levíssima flor,
Que amor dos homens é pelas mulheres chamada.
Amparando-me o corpo em seu braço amoroso,
Por cantantes jardins balsâmicos levou-me,
E como quem degusta um pomo delicioso,
As pálpebras cerrava, ao pronunciar meu nome...

1968. Tomás de Figueiredo

Estavas linda Inês

Até ao fim do Mundo esta paixão,
Amor! Colo de garça! Pele de pétala.
Quando no Fim do Mundo abra os olhos,
será para os teus ver — os meus — Amor!
Quanto tempo tarda o Fim do Mundo!
Sete séculos vão, à espera dele!
E a adoçar-me a boca inda o morango

do derradeiro beijo que nos demos!
Tu chamaste por mim. Eu monteava.
Falou-me ao coração o teu chamar,
o teu clamar de «Pedro, que me matam!»
Repentinamente, choveram umas gotas,
sem que o céu entoldasse qualquer nuvem.
Apalpei-as e vi. Eram vermelhas.
Provei-as. Eram tépidas e doces.
Logo parti, Amor, de espora fita,
a socorrer-te, a segurar-te a alma.
O cavalo, o tordilho que afagavas
sempre que me levava a teus abraços,
parecia adivinhar que te morrias
e galopava em cascos de furor.
Ouves, Inês, a minha voz, aí,
nesse leito rendado que te dei?
Inês, porque não falas, não respondes,
cabeça de oiro e luz, cabeça amada?
Ouves, carne de flor, boca de mel?
Galopei, galopei, a socorrer-te.
O lajedo, ao galope, viu estrelas,
mas só topei os filhos que choravam,
mas topei só e soluçava a fonte:
seixinhos, lá, de sangue esborrifados.
E tu, que eras de lume, tu, friagem,
e com o adeus escrito nos miosótis
dos teus olhos pasmados de terror.
Abraçei-te. Chamei-te. Encostei-te
o ouvido ao coração, sem poder crer
que ouvindo a minha voz tu não a ouvisses,
que não lhe respondessem tuas veias.
E tu, branca, já branca das brancuras
do Além. E alevantei-te essa cabeça
e pesou-me nas mãos como de pedra.
E beijei-te, e beijei-te, mas só eu
te beijei, porque tu não me beijaste.
Pela primeira vez... Pela primeira...
Então foi que tirei da minha adaga
de monteador e olhei em roda. Quem?
Quem te matara, Amor do meu amor?
Brincava já com o teu cabelo o vento,

como eu brincava, Inês, achando o Sol
menos doirado, menos luminoso.
E perguntei ao vento: — Vento, sabes
dizer-me quem seria o matador?
E o vento devolveu-me ecos fugidos,
e eu soube, soube, Inês... Depois vinguei-te!
Depois vinguei-me! Inês, podes dormir!
Quem não pode vingar-se é quem não dorme...

Até ao fim do Mundo

Porque é que não chegaste, Pedro, a tempo?
Amado, o tempo nunca volta, nunca!
O tempo é como as nuvens, como as dores,
que nunca são as mesmas, como as lágrimas.
Olhava-te, no olhar dos nossos filhos,
olhava-te, no espelho da saudade,
quando! ferino bafo o embaciou,
o foi mudando em pego sem luar.
Aos ursos tu andavas, ao javardo.
Lanceavas tais feras pelo monte,
e a fera, a mais terrível fera, é o homem.
Não o cuidavas, caçador! Ingénua!
Também poeta! Ingénua duas vezes...
Foram três que vieram. Trespassaram
este meu peito e, com ele, o teu.
Se lá tu foras, mai-los teus monteiros,
teus alôes, teus lebreus... Ó Pedro, sinto
os ossos da frieza das espadas...
As espadas são frias, são tão frias...
Que frio! Tenho frio! Onde vem
Este vento parado que me corta?

1984. Natália Correia (Inédito).

.....
Calem-se agora todas as tubas destes amores de prata! Vou falar-
vos da obra do abraço de água e de fogo de onde brota o ouro do
amor ofuscante. Porque se digo Pedro digo Inês; e se a esta nomeio

nomearei o coração que por ela ainda sangra no horizonte do mais magoado dos mitos, tão eternos se fizeram estes amantes um no outro.

Mais rápido que a febre foi o amor do príncipe quando viu a donzela que a esposa tomara ao seu serviço. *Colo de garça* a chamavam porque nunca a esbelteza se esmerara como na garganta da galega que a Portugal chegara numa nuvem de trovões. E aborrecendo a esposa, e aborrecendo tudo o que não fosse louramente, marfinadamente Inês, com mãos de tempestade a guardou o príncipe na torre do seu cioso desvario.

Morta que foi de parto D. Constança, e se de parto não morrera, outro falecimento engendraria a sua enfermidade de esposa desamada, quis o príncipe que a todos fossem visíveis as lobas que, pela eternidade prometida em Inês, uivavam nas suas entranhas. Mas os lúgubres conselheiros das ponderações que acautelam o poder rodeavam o trono agourando ao rei de Portugal a nefasta influência dos poderosos Castros. Pois não era Inês o lindíssimo instrumento dos irmãos que, no outro lado da fronteira se esforçavam por submeter à sua intrigante ambição o reino do Ocidente? Com tais latidos desvairaram os mastins da coroa o pai do tresloucado amante. E no dia mais friorento do calendário das amarguras, arrepiaram-se os campos do Mondego ensopados no sangue da degolada corça.

Espumaram na boca do lanceado príncipe os urros de um deus enfurecido. E em cada urro jurou a desatinada viuvez do cervo arrancar à dentada, pela raiz, o coração do verdugo. Assim o disse, assim o fez. Porque, para Pedro a morte de Inês nunca acabou. E apenas no trono brilhou sua estrela de luto, viu Pedro das suas feridas mortais a feroz vingança.

Tão espantosa paixão mais haverá de espantar as gentes. E por aquela parte luminosa da loucura do amor, num sonho de tochas e de hienas, exumou Pedro os adorados ossos e sentando-os num trono de transidas opalas, com chicotes de treva obrigou os trémulos espectadores daquela fantástica coroação a beijarem as descarnadas falanges da sua esposa de silêncio e neve. Porque o sangue da extrema paixão a augurara rainha depois de morta. Em sono gótico deitaram-se os dois frente a frente; para que na lívida alvorada da ressurreição dos mortos, apenas soerguidos do penumbroso sonho tumular, fosse ela a primeira e imorredoura maravilha dada aos seus olhos; fosse ele o primeiro raio de sol que lhe rosava a esfriada face. E assim, até ao fim dos tempos...

Estes são os amantes que com mais altos coturnos de delírio e pranto entraram na torrente de amor que corre para o infinito. Estes são os fantasmas coroados da nómada esperança de abater a espada que bipartindo a Ibéria, lhes trespassou o extasiado peito de águia bicéfala do amor. E com braçadas de esperançosas cítaras, tomam a aparência de estar vivos em alvíssimas bandeiras tremulando na guerra petrificada da fronteira.

OBRAS PORTUGUESAS
SOBRE INÊS DE CASTRO

1. POESIA

- ACOSTA, Francisco de Francia y, *A Doña Ynes de Castro*. Romance VIII. In *Jardín de Apolo*, fol. 35 v.º, Coimbra, 1658.
- ALARCÃO, D. Juan Soares de, *La Iffanta Coronada*, Lisboa, 1606.
- ALVES, Alfredo, *D. Sebastião em Alcobaça*, in *Folhas de hera*, Porto, 1886.
- AMARAL, António da Fonseca e, *Glosa da estrofe Estavas, linda Ignez, posta em socego de Camões*, séc. XVII, publ. Évora, 1881.
- d'ANDRADE, Thome, *Soneto*. (Antecede o poema *La Iffanta coronada*, 1606).
- ANÓNIMO, *Duas oitavas*. Século XVII. MS. Palácio da Ajuda (51-VI-2).
- ANÓNIMO, *Monologo*. Para se recitar no fim da excelente Tragedia A Nova Castro, 1830. MS. Sala Jorge de Faria, Faculdade de Letras de Coimbra (6.8.51).
- ANÓNIMO, *Outavas de D. Ignez de Castro* por Diverso Autor. Século XVII. MS. Bibl. da Univ. de Braga (387-IV).
- ANÓNIMO, *Soneto* de hua illustre Senhora. (Antecede o poema *La Iffanta coronada*, 1606).
- ANÓNIMO, *Soneto* de hvm Religioso Grave & Letrado. (Antecede o poema *La Iffanta coronada*, 1606).
- ANÓNIMO, *Soneto* «Alli morreo Ignez; crime horroroso» (na edição da *Nova Castro*, Rio de Janeiro, 1843, pág. 186).
- ANÓNIMO, *Soneto* «Depois que o gentil corpo à fria terra» (idem, pag 191).

- ANÓNIMO, *Soneto* «Morreu Ignez mais bella do que as flores» (idem, pág.185).
- ANÓNIMO, *Soneto Tirar Ignez ao mundo determina*, Lisboa, 1793.
- ANÓNIMO, *Sonetos (25) a Dona Ignez de Castro*, Lisboa, 1784 (A. Ribeiro dos Santos?).
- ANÓNIMO, *A Verídica História de D. Inês de Castro*, início séc. XX, Porto.
- BACELAR, António Barbosa, *Glosa da Oitava 120*, século XVII, publ. Lisboa, 1716.
- BARBOSA, Miguel, *Inês*, Coimbra, 1982.
- BELO, Ruy, *A Margem da Alegria*, 1973, publ. Lisboa, 1974.
- BERNARDES, Diogo, *Soneto XCIV*, Lisboa, 1596.
- BINGRE, Francisco Joaquim, *Catastrope de D. Ignês de Castro* (soneto), publ. Lisboa, 1851.
- BOCAGE, (1765-1805) *Cantata à morte de Inês de Castro*, com soneto dedicatório, publ. Lisboa, 1799.
— *Soneto à lamentável catástrofe de D. Inês de Castro*, publ. Lisboa, 1799.
- BRAGA, João Joaq. Almeida, *Ignez*, Braga, 1857.
- BRANDÃO, Joaq. Inácio de Seixas, *Oitava 120 glosada* (na edição da *Nova Castro*, Rio de Janeiro, 1843).
- CABRAL, José M. Osório, *Fonte das Lágrimas* (soneto), 1832, publ. 1889.
- CAIRES, Luthgarda de, *Lágrimas e rosas*. Sonetos I e II, Alcobaça, 1917.
- CALDAS, António Pereira de Sousa, *Soneto IV*, Paris, 1821.
- CAMÕES, Os *Lusíadas*, c. III, Lisboa, 1572.
- CASTILHO, António Feliciano de, (1800-1875), *A Festa de Maio*, publ. 1903.
— *Soneto, XXXIII*, in *Excavações Péticas*, vol. I, Lisboa, 1844.
- CASTILHO, Júlio de, *Fastos Portugueses, XI, Poema à morte de D. Inês de Castro*, Lisboa, 1908.
- CASTRO, Eugénio de, *Constança*, 1899, publ. Coimbra, 1900.
— *Ignez de Castro* (fragmentos), Lisboa, 1898 e 1899.
- CASTRO, José Carlos de Faria e, *Coimbra, pays des larmes et des amours!* (Verso e prosa), Lisboa, 1898.
- CASTRO, Sérgio de, *Coimbra, Terra de encantos...*, Lisboa, 1925.
- CENTAZZI, Guilherme, *A Fonte das Lágrimas*, Lisboa, 1864.
- CID, José, *Balada para D. Inês*, (Gravação em disco), Lisboa, 1968.
- CORDEIRO, António Rodrigues, *Esparsas*, Lisboa, 1889.
- CORREIA, Natália, *Até ao fim do mundo*, Coimbra, 1983.

- COSTA, José Fernandes, Soneto, *A Inês de Castro*, 1938.
- CRAVINA, Santos, *Quinta das Lágrimas de Inês* (soneto), Lisboa, 1969.
— *A Fonte dos Amores* (soneto), Lisboa, 1969.
- DAVID, Celestino, *Na Quinta das Lágrimas*, Coimbra, 1900.
— *Adeus, Coimbra!* Coimbra, 1900.
- DEUS, João de, *Penedo da Saudade*, Lisboa, 1896.
- FIGUEIREDO, Tomás de, *Estavas linda Inês / Até ao fim do Mundo*, Lisboa, 1968.
- GARRETT, Almeida, *Camões*, c. VII, Paris, 1825.
- GAYO, Manuel da Silva, *Tristes amores*, Coimbra, 1900.
- GOMES, Manuel Fulgêncio, *Soneto a D. Ignez de Castro*, Lisboa, 1858.
- GRACIANO, Frei Carlos da Mota, *Glosa à oitava 120*, século XVII, MS. Palácio da Ajuda (49-III-52, n.º 112).
- JORGE, João Miguel Fernandes, Série ATÉ AO FIM DO MUNDO, Lisboa, 1971.
— *Da Crónica do Rei D. Pedro. Alguns primeiros capítulos*, cap. XXVII, Lisboa, 1973.
— *Da Crónica do Rei D. Pedro. Mais alguns capítulos*, caps. XVII, XVIII, XXIX, XXX, XXXI, XLIV, Lisboa, 1977. L. S., *Soneto*, Lisboa, 1838.
- LEITÃO, Luís Veiga, *Poetas alguns e a Castro*, Porto, 1983.
- LEITÃO, Paulino Joaquim, *Soneto*, Coimbra, 1844.
- LEMOS, João de, *A Fonte d'Ignez*, 1845, publ. Coimbra, 1861.
- LEMOS, Joaquim de, *Ignez e Pedro*, Porto, 1910.
- LIMA, João de Figueiredo Maia e, *Fonte das Lágrimas*, Lisboa, 1814.
- LUCENA, Artur, *Degolaram a madrugada, Ignez*, Coimbra, 1983.
- MACEDO, Duarte Ribeiro de, *Soneto lamentando D. Ignez de Castro*, Lisboa, 1743.
- MACEDO, Moita, *Pedro e Inês — canto de hoje*, Coimbra, 1982.
— *Pedro e Inês — Canto lenda*, Coimbra, 1983.
- MELO, António H. de, *Quadra*, início século XX.
- MELO, Curado e, *Denúncia / prece inesiana*, Coimbra, 1983.
- MELO, Francisco Manuel de, *Romance XII. Doña Inez de Castro*, Lião de França, 1649.
— *Doze Sonetos por varias acciones*, Lisboa, 1628.
- MENDES, Rui, (Poema sem título), Lisboa, 1983.
- MENESES, D. Maria de Lara e, *Saudades de Donna Ignez de Castro*. Século XVII. (Também atribuído a Manuel de Azevedo Pereira). Publ. Lisboa, 1716.

- MONSARAZ, Alberto de, *Quinta das Lágrimas* (soneto), Coimbra, 1951.
- MONTEIRO, Alexandre, *Dona Inês de Castro*, Porto, 1852.
- MONTEIRO, António José Gomes, *D. Ignez de Castro*, Porto, 1842.
- MONTEIRO, Campos, *A Repudiada*, século XX.
- MOREIRA, Manuel de Sousa, *Carta de D. Ignez de Castro*, publ. Lisboa, 1774.
- MOTA, Anrique da, *Carta... sobre esta morte de Dona Inês*. Século XVI, publ. texto completo, Lisboa, 1965.
- MUNHÓS, Francisco X. de, *Fonte das Lágrimas* (soneto), início século XIX, publ. Lisboa, 1860.
- NATIVIDADE, Manuel Vieira, *Últimos beijos*, Sonetos I e II, Alcobaça, 1917.
- NAVARRO, António Rebordão, *Apostílica ao canto III*, Lisboa, 1980.
- NEJAR, Carlos, *As oitavas da vinha*, Coimbra, 1983.
- NÓBREGA, Francisco Álvares, *Rimas*, Lisboa, 1804.
- NORONHA, D. Francisco, *Ignez de Castro*, Lisboa, 1897.
- NUNACRIENSE, Eurindo, *Soneto*, Lisboa, 1793.
- d'OLIVEIRA, Alberto, *A Fonte dos Amores* (soneto), Porto, 1930.
- d'OLIVEIRA, José Bruges, *Dom Pedro, Rey Bailador*, Lisboa, 1917.
— *A Inês linda*, Lisboa, 1917.
- PALHA, Francisco, *Fonte das Lágrimas*, Lisboa, 1848.
- PALMEIRIM, Luís Augusto, *Ignez de Castro*, Lisboa, 1849.
- PASCOAIS, Teixeira, *Regresso ao Paraíso*, págs. 27 e 202-204, Porto, 1912.
- PASSOS, António Augusto Soares de, *A Fonte dos Amores*, Porto, 1856.
- PESSOA, Joaquim, *Morte de Inês*, Coimbra, 1983.
- PIMENTEL, Alberto, *Idyllios dos reis*, Lisboa, 1885.
- PIMENTEL, José Freire de Serpa, *Ignez de Castro. Ou A Fonte dos Amores. Solao IV*, Coimbra, 1849.
- PINA, Nuno de, *Soneto*. (Antecede o poema *La Iffanta coronada*, 1606).
- POPULAR, *Romance «Dos ricos paços de Coimbra»*, publ. Lisboa, 1867.
— *Quadra*. Publ. Coimbra, 1918.
- QUINTANILHA, José Tomás da Silva, *Soneto*, Lisboa, 1882.
- RESENDE, Garcia de, *Trouas à maneira de solao, Cancioneiro Geral*, Lisboa, 1516.
- RIBEIRO J.^{or}, Joaquim Pinto, *Na Fonte das Lágrimas*, Coimbra, 1846.

- RIBEIRO, Tomás, *Surrexit*, Lisboa, 1880.
- ROSA, António Ramos, *Gotas de ar*, Coimbra, 1983.
- ROSEL y Fuen Llana, Diego, *Soneto*. (Antecede o poema *La Iffanta coronada*, 1606).
- SALVADO, António, *Grinalda de giesta e urze para Inês*, Coimbra, 1983.
- SANTOS, António Ribeiro dos, *Poema*, século XVIII, publ. Paris, 1826.
— *Sonetos* (8) «À morte de D. Ignez de Castro», Lisboa, 1789.
- SANTOS, António Ribeiro dos, *Poema*, século XVIII, publ. Paris, 1826.
— *Sonetos* (8) «À morte de D. Ignez de Castro», Lisboa, 1789.
- SANTOS, José Carlos Ary dos, *Soneto de Inês*, 1983 publ. Lisboa 1984.
- SEMEDO, Belchior M. Curvo, *Cartas de D. Ignez de Castro ao Príncipe D. Pedro*, Lisboa, 1803.
- TEIXEIRA, Marcos, *Soneto*. (Antecede o poema *La Iffanta coronada*, 1606).
- TORGA, Miguel, *Inês de Castro*, Coimbra, 1952/1982.
- TURACEM, Félix da Castanheira, *Soneto*, Lisboa, 1704.
- VIALE, António José, *Bosquejo metrico*, cantos I e VI, Lisboa, 1856.
- VIDAL, E.A., *Cantos do Estio*, Lisboa, 1868.
- VIEGAS, Santos, *Quinto Império*, Coimbra, 1983.
- VIEIRA, Afonso Lopes, *Aos cabelos de Inês*, Lisboa, 1917.
— *Fonte dos Amores*, Lisboa, 1917.
— *No Fim do Mundo*, Lisboa, 1917.
— *Pedro Cru*, 1898-1902, publ. Lisboa, 1904.
— *Soneto* «Na Estremadura, coração de Portugal», Alcobaça, 1935.
— *Tríptico de sonetos*. (*Linda Inês, Os Túmulos, Dom Pedro*), Lisboa, 1917.
- VITORINO, Virgínia, *Eterno Amor*, Sonetos I e II, Alcobaça, 1917.

2. TEATRO

- AMARAL, João do, *Cantar de D. Inês*, (c. 1940), 3.º parte da *Trilogia camoniana*, música de Rui Coelho.
- ANÓNIMO, *Os Amores de D. Pedro e D. Ignez de Castro, e morte d'esta*. Tragédia em 5 actos. (Apresentada ao Conservatório em 1839. Recusada.) (MS perdido).

- ANÓNIMO, *D. Ignez de Castro*, peça histórica em 5 actos, aumentada com o belo Quadro da Coroação. Representada em Estremoz em 1904. (Talvez a *Nova Castro* de João Baptista Gomes).
- ANÓNIMO, *D. Ignez de Castro*. (Apresentada ao Conservatório em 1839). (MS perdido).
- ANÓNIMO, *D. Pedro e D. Constança*. Drama trágico em 4 actos. MS. (Apresentado ao Conservatório em 1844). MS. Conserv. Nacional.
- ANÓNIMO, *Ignez e Constança ou as Duas Rivas*. MS. Conserv. Nacional. (Apresentado ao Conservatório em 1846 e premiado com uma menção honrosa).
- d'AZANCOT, Horace, *Holy reivindication*, Lisboa, 1943. (Guião para filme).
- AZEVEDO, António Araújo (1757-1817), *Nova Castro*. (MS perdido).
- AZEVEDO, Maximiliano de, *Ignez de Castro*, drama em 5 actos, Lisboa, 1894.
- BOTELHO, Sebastião Xavero, *Inês de Castro*, 1816. (Drama MS perdido, mas que chegou a ser representado).
- BRAGA, Teophilo (1843-1924), *A linda Ignez — A Vingança do Justiceiro — Morta e Rainha*. (Projecto de trilogia).
- CASONA, Alejandro, *Dona Inês de Portugal* (Coroa de Amor e de Morte). Lenda Dramática em 3 actos e 7 quadros. Tradução de Acúrcio Pereira. Estreado no Teatro Nacional, 24.4.1957 (17 representações). Dactilografado, T. Nacional.
- CASTILHO, Júlio, *D. Ignez de Castro*. Drama em 5 actos e em verso, Rio de Janeiro, 1875.
- COELHO, Rui, *Inês de Castro*. Ópera em 3 actos, 1943? (Libreto e música).
- DANTAS, Júlio, *A Castro*. Adaptação, 4 actos, da *Castro*, de António Ferreira, Lisboa, 1920.
- FERREIRA, António (1528-1569), *Castro*. Tragédia em 5 actos. Publ. Lisboa, 1587.
- FIGUEIREDO, Manuel de (1725-1801), *Ignez*. Tragédia em 3 actos. Publ. Lisboa, 1804.
- GARRETT, Almeida (1799-1854), *Inês de Castro. A Vingança*. Drama em 3 actos. (Projecto e rascunho das primeiras cenas). Publ. Lisboa, 1880.
- GOMES JÚNIOR, João Baptista, *Nova Castro*. Tragédia em 5 actos. (Anterior a 1803). Publ. Lisboa, 1806.

- GRAÇA, Francis, *Inês de Castro*. Bailado com música de Rui Coelho, 1957.
- HUGO, Victor, *Ines de Castro*. Melodrama em três actos com dois intermédios. Tradução de F. F. da Silva VIEIRA, Lisboa, 1863. — Tradução de Gomes MONTEIRO, Lisboa, 1943.
- JANEIRA, Armando Martins, *Linda Inês*. Tragédia em 3 actos, Lisboa, 1957.
- LA MOTTE, Houdard de, *Igneç de Castro*. Tragédia em 5 actos, traduzida em versos portugueses por João Pedro de Azevedo e Sousa da CÂMARA, Lisboa, 1792. (Perdida).
- LUIZ, Nicolau, *Tragedia de Dona Igneç de Castro*. Três actos. (Representada 1760. Publ. Lisboa, 1772).
- MELO, Augusto Xavier de, *Igneç de Castro*, Guião para filme, 1922. Dactilografado, Conserv. Nacional.
- MENDONÇA, Henrique Lopes de, *A morta*. Drama em 5 actos, Lisboa, 1890.
- MESQUITA, Marcelino de, *Pedro o Cruel*. Tragédia histórica em 5 jornadas, Lisboa, 1915.
- METASTASIO, Pietro, *Demofoonte*. Drama para música, Lisboa, 1737.
— Outra tradução, por Francisco Luís Ameno (Fernando Lucas Alvim), Lisboa, 1755.
— *Mais vale amor do que hum reino*. Ópera *Demofoonte em Tracia*, Lisboa, 1793. (Adaptação).
- MONTEIRO, José Maria de Sousa, *D. Pedro*. Poema dramático em cinco jornadas, Lisboa, 1890.
- PAIVA, Manuel José de, (Silvestre Silvério da Silveira e Silva), *Só o amor faz impossíveis*. Comédia em 3 actos, Lisboa, 1764.
- PATRÍCIO, António, *Pedro, o Cru*. Drama em 4 actos, Lisboa, 1918.
- PERSIANI, Giuseppe, *D. Igneç de Castro*. Tragédia lírica em 3 actos, Lisboa, 1838. (Tradução).
- PESSOA, Fernando, (1888-1935), *Inês de Castro*. (Fragmentos de drama MS), espólio, Bibl. Nac. de Lisboa.
- POPULAR, *Drama de D. Inês de Castro*. Enversado por Jacinto de FARIA. 7 cenas. (Açores, princípio do século XX). Publ. 1974.
- PREFUMO, António, *D. Igneç de Castro*. Drama trágico. Com música de Manuel Inocêncio Liberato dos Santos, Lisboa, 1839. (Texto italiano e português).
- QUITA, Domingos dos Reis (1728-1770), *Castro*. Tragédia em 3 actos. Publ. Lisboa, 1781.

- SABINO, Joaquim José, *Nova Castro*. Tragédia em 5 actos, Lisboa, 1818.
- SOARES, Fernando Luso, *A outra morte de Inês*. Peça em 14 episódios, Lisboa, 1968.
- TALASSI, Ângelo, *Ignês de Castro*. Ópera com música de Giovanni Passicello, Lisboa, 1839.

3. PARÓDIA

- ALVES, Rafael, *Vai alta a lua... ou Uma tragédia em Barronhos*. Tragicomédia de capa (de borracha) e espada. Prólogo e 1 acto (18 cenas), Lisboa, 1926.
- LEAL, A. P. dos Santos, *A Novíssima Castro*. Disparate cómico, s/d, s/d.
- MAGALHÃES, Valentim/Alfredo de SOUSA, *Ignacia do Couto*. Paródia em 3 actos à tragédia de Júlio de Castilho, Rio de Janeiro, 1889.
- NOVAES, Faustino Xavier de, *Ignês d'Horta*. Comédia semi-trágica em 5 actos, Lisboa, 1906.
- QUEIROZ, Eça/Olavo BILAC/M. Benedita Eça de QUEIROZ, *Inês de Castro*, 1890. (Fragmento MS publicado por Heitor Lyra, s/d).
- SOUSA, Abreu e, *A Inês de Castro*. Comédia burguesa (10 cenas), Porto, 1944.

4. PROSA

- ACENHEIRO, Christovão Rodrigues, *Chronica dos senhores reis de Portugal*, século xv. Publ. Lisboa, 1824.
- ALMEIDA, Virgínia de Castro e, *Itinéraire historique du Portugal*, Lisboa, 1940.
- ANÓNIMO, *Crónica Manizola*, século xv. MS. Évora (cód. Maniz. 348).
- ANÓNIMO, *D. Ignês de Castro*, in *O Jardim Litterario*, vol. I, 1847, Lisboa.
- ANÓNIMO, *Historia da Rainha D. Ignês de Castro*, in *O Recreativo*, 1838, Lisboa.
- ANÓNIMO, *Ignês de Castro*. Romance (2 vols.), Lisboa, 1910.
- AUGUSTO, Artur, *O anel do amor*, Lisboa, 1938.

- *Romance de Inez de Castro*, Lisboa, 1934.
- BARBOSA, D. Joze, *Catalogo Chronologico, Historico, Genealogico, e Critico das Rainhas de Portugal*, Lisboa, 1727.
- BAYAM, José Pereira, *Chronica delRei D. Pedro I*, Lisboa, 1735.
- BOAVENTURA, Fr. Fortunato de S., , *Historia Chronologica e Critica da Real Abbadia de Alcobaca*, Lisboa, 1827.
- BRANDÃO, Álvaro Soares, *Ignez de Castro*, S. Paulo, 1928.
- BRILHAC, (anón.), *História de D. Ignez de Castro traduzida do francez*, 1827.
- BRITO, Fr. Bernardo de/P.º D. Joseph BARBOSA, *Elogios dos Reys de Portugal*, Lisboa, 1726.
- CABRAL, M.º Barboza, *Nobiliário de Portugal*, fim do século XVI. MS. Ajuda (49-XIII-28).
- CASTRO, José Carlos de Faria e, *Coimbra pays des larmes et des amours!* (Verso e prosa), 1898.
- CHAGAS, Manuel Pinheiro, *História de Portugal*, Lisboa, 1867 (?).
- CONCEIÇÃO, Fr. Cláudio da, *Gabinete Histórico*, Lisboa, 1818.
- CORREIA, Natália, *Fragmento de uma divagação sobre a Ibéria (mérito)*, 1984.
- CORTE-REAL, António Moniz Barreto, *Bellezas de Coimbra* (Parte I, caps. IV-VI), Coimbra, 1831.
- COSTA, Sousa, *Favoritos e favoritas célebres* (págs. 133-142), Lisboa, 1950.
- *Grandes dramas da história* (págs. 135-142), Lisboa, 1941.
- *Imortais do amor* (págs. 189-200), Porto, 1943.
- *A mulher* (págs. 11-18), Lisboa, 1940.
- DENIS, Ferdinand, *Os amores de um filbo de D. Inês de Castro*. Traduzidos por ***, Lisboa, 1844.
- FIGUEIREDO, A. C. Borges de, *Coimbra Antiga e Moderna*, Lisboa, 1886.
- FIGUEIREDO, Antero de, *D. Pedro e D. Inês*. (Romance), Lisboa, 1913.
- FONSECA e Amaral, Faustino da, *Ignez de Castro*. Romance histórico original, Lisboa, 1900.
- / Joaquim LEITÃO, *os filbos de Ignez de Castro*, Lisboa, 1905.
- CASCO, António Coelho, *Conquista, antiguidade, e nobreza da mui insigne e inclita Cidade de Coimbra*, Lisboa, 1805.
- GENLIS, M.º de, *D. Inês de Castro*. Romance traduzido pelo Dr. Caetano Lopes de Moura, Paris, 1837.
- HELDER, Herberto, *Teorema*, Lisboa, 1963.
- JESUS, Fr. Rafael de, *Monarquia Lusitana*. Parte sétima, Lisboa, 1683.

- LAURERIO, Fernando de Goes, *Breve summa, y relacion de las vidas y hechos de los Reyes de Portugal*, Mântua, 1596.
- LEAL Junior, José da Silva, *D. Ignez de Castro*, in *O Mosaico*, 1840, Lisboa.
- LEÃO, Duarte Nunes de, *Genealogia verdadeira de los Reyes de Portugal*, Lisboa, 1608.
— *Primeira Parte das Chronicas dos Reis de Portugal*, Lisboa, 1600.
- LOPES, Fernão, *Cronica do Senhor Rei Dom Pedro*, século xv. Publ. Lisboa, 1816.
— *Cronica del Rei dom Joham*, século xv. Publ. Lisboa, 1644.
- LUÍS, Agustina Bessa, *Adivinhas de Pedro e Inês*, Lisboa, 1983.
- MACEDO, António de Sousa de, *Flores de Espanha excellencias de Portugal*, Lisboa, 1631.
- MACHADO, Falcão, *Coimbra terra de lendas*, Lisboa, 1931.
- MACHADO, Ignacio Barbosa, *Fastos políticos, e militares da antiga, e nova Lusitania*, Lisboa, 1745.
- MANSO, Joaquim, *Os Amores de Pedro e Inês*, Lisboa, 1944.
- MARIA, Francisco de Santa, *Anno Historico*, Lisboa, 1714.
- MARIZ, Pedro de, *Dialogos de Varia Historia*, Coimbra, 1644.
- MARTINS, Rocha, *Linda Inês*, Lisboa, 1928.
— *O Sangue de Inês de Castro*, Lisboa, 1930.
- MASCARENHAS, J. A. d'Oliveira, *D. Ignez de Castro*, Lisboa, s/d.
- MATOS, Ludovina Frias de, *Paixão, Morte e Glória de Inês de Castro*, Porto, 1951.
- NORONHA, Fr. Henrique de, *Exemplar político. D. Pedro único no nome 8.º Rei de Portugal*. Anterior a 1660. Publ. Lisboa, 1723.
- PINA, Rui de, *Chronica d'el-Rey Dom Affonso IV*, século xv, Publ. Lisboa, 1653.
- RIBEIRO, Aquilino, *Príncipes de Portugal. Suas grandezas e misérias*, Lisboa, 1952.
- SANTOS, Fr. Manuel dos, *Alcobaça Illustrada*, Coimbra, 1710.
- SILVA, Agostinho Veloso da, *Historia de D. Ignez de Castro*, Porto, s/d século XX).
- SILVA, César da, *Inês de Castro*, Lisboa, s/d (c. 1930).
- SILVA, Jerónimo Peixoto da, *Vida de Inês de Castro*. (Indicação de Gondin da Fonseca).
- SOUSA, D. António Caetano de, *Historia Genealogica da Casa Real de Bragança*, Lisboa, 1744.
- SOUSA, Manuel de Faria e, (1590-1649), *Epítome de las historias Portuguesas*, Madrid, 1628-29.
— *Europa Portuguesa*, Lisboa, 1667.

- *Historia del Reyno de Portugal*, Antuérpia, 1730.
TEIXEIRA, Joseph, *De Portugalliae ortu*, Paris, 1582.
TOSCANO, Francisco Soares, *Parallelos de Príncipes, e Varões illustres antigos*, Évora, 1623.
VASCONCELLIO, P.^o António, *Anacephaleoses*, Antuérpia, 1621.
VIEIRA, Afonso Lopes, *Inês de Castro na poesia e na lenda*, Lisboa, 1913.
— *A Paixão de Pedro o Cru*, Lisboa, 1943.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- BEJARANO, Mário Méndez, *Lágrimas Poéticas*. In «Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín», t. II, págs. 601-613, Madrid, 1930.
- CORNIL, Suzanne, *Inês de Castro*, Bruxelles, 1952.
- FONSECA, Faustino da, *História e Lenda de Ignez de Castro*, Lisboa, 1910.
- HEINERMANN, H. Th., *Ignez de Castro; die dramatischen Behandlungen in den Romanischen Literaturen*, Leipzig, 1914.
- KOHLER, E./M.-A. CRUSEM, «L'extraordinaire fortune d' un thème littéraire: Inès de Castro ou La Reine Morte», in *Bulletin de la faculté des lettres de Strasbourg* 35, 1956-57.
- KREISLER, K., *Der Ignez de Castro-Stoff im Romanischen und Germanischen, besonders in deutschen Drama*, Kremsier, 1908.
- MOGUEL, Antonio Sanchez, *Reparaciones históricas*, Madrid, 1854.
- PEREIRA, Adelino, *O teatro inesiano*. Dissert. de licenciatura policopiada, Lisboa, 1964.
- SENA, Jorge de, «Estudos de História e Cultura», in *Ocidente* (supl.), vol. LXV, 1963 ss.
- TEYSSIER, Paul, «Un problème d'histoire littéraire luso-espagnole: la genèse de l'épisode macabre dans le mythe d'Inès de Castro», in *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Paris, Editions Hispaniques, 1975, págs. 323-335.
- VASCONCELOS, António de, *Inês de Castro*, Porto, 1928.
- VASCONCELOS, Carolina Michaelis de, «Pedro, Inês e a Fonte dos Amores», in *Lusitânia*, vol. II, 1925, págs. 159-182.