

TRÊS PEÇAS MITOCRÍTICAS

O EUNUCO DE INÊS DE CASTRO

TEATRO NO PAÍS DOS MORTOS

VOLUME III

ARMANDO

NASCIMENTO ROSA

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

(Página deixada propositadamente em branco)

TRÊS PEÇAS MITOCRÍTICAS

O EUNUCO DE INÊS DE CASTRO

TEATRO NO PAÍS DOS MORTOS

VOLUME III

ARMANDO

NASCIMENTO ROSA

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

COIMBRA • 2011

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

Email: imprensauc@ci.uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://www.livrariadaimprensa.com>

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

INFOGRAFIA

Carlos Costa

EXECUÇÃO GRÁFICA

www.artipol.net

ISBN

978-989-26-0125-0

ISBN Digital

978-989-26-0243-1

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0243-1>

DEPÓSITO LEGAL

337859/11

SUMÁRIO

Prefácio de Patrícia da Silva Cardoso	
Inês de Castro, tudo de novo sob o sol	7
Nota preambular do autor.....	35
O Eunuco de Inês de Castro	
Teatro no país dos mortos.....	43
Apêndice: O Complexo de Inês	
Formular uma noção arquetípica	129

(Página deixada propositadamente em branco)

A peça que integra este terceiro volume de *Peças Mitocríticas* teve anteriormente as seguintes edições em livro:

Primeira edição em português

O eunuco de Inês de Castro. Teatro no país dos mortos. Prefácio de Patrícia da Silva Cardoso. Évora: Casa do Sul, 2006.

Primeira edição em espanhol

El Eunuco de Inês de Castro. Teatro en el país de los muertos. Traducción de Antonio Sáez Delgado. Prefacio de Patrícia da Silva Cardoso. Mérida: De la luna libros, 2007.

O autor agradece a Patrícia da Silva Cardoso (Universidade Federal do Paraná, Curitiba) a autorização para reproduzir neste volume o ensaio prefacial que a especialista inesiana gentilmente elaborou para a primeira edição em livro d' *O Eunuco de Inês de Castro*.

(Página deixada propositadamente em branco)

PREFÁCIO

INÊS DE CASTRO, TUDO DE NOVO SOB O SOL

Qohélet, o que sabe, para confortar o homem e aliviá-lo do peso da existência, insiste em dizer que nada há de novo sob o sol.

Aquilo que já foi é aquilo que será
e aquilo que foi feito aquilo se fará
E não há nada de novo sob o sol

Vê-se algo se diz eis o novo
Já foi era outrora
fora antes de nós noutras eras

Nenhum memento dos primeiros vivos
E também dos vindouros daqueles por vir
deles não ficará memória
junto aos pós-vindos que depois virão¹

¹ *Eclesiastes*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990, 1, 9-11. Tradução de Haroldo de Campos.

Sim, em momentos de grande aflição, quando nos sentimos completamente sós, é de facto reconfortante a ideia de que não somos e não seremos os únicos. Afinal, os versos nos dizem que, mais do que cada vida individual, a vida em si, na sua essência, não quer dizer nada. Há nas palavras do Eclesiastes o sopro da dissolução que atinge tudo que é matéria e por isso faz com que o homem se confronte e aceite sua finitude.

Isso é tudo? Não. Há sempre o outro lado da história, aquele em que o homem recusa-se a aceitar o sempre pouco tempo que lhe é dado para experimentar esta matéria tão frágil. Antes que se pense que este é um ensaio de exegese bíblica, é bom adiantar que não se trata disso, mas do esforço para sintetizar aquilo que em um episódio histórico teve força para driblar o esquecimento a que tudo que existe parece estar condenado. Inês de Castro protagonizou uma história que a um só tempo exemplifica e desafia as palavras do Eclesiastes com que abro estas considerações.

Quando focalizamos o enredo básico dessa história nos deparamos com sua completa falta

de originalidade: amante de príncipe mandada matar por pai zeloso. Esse é o lado “aquilo que já foi é aquilo que será”. No entanto, a pouca originalidade do episódio não determinou seu apagamento na memória dos “pós-vindos”. Para provar essa permanência basta atentarmos para a expressiva quantidade de obras literárias que voltam a ele, insuflando vida na matéria há muito desaparecida. Assim é que Inês e sua história são o tudo de novo sob o sol: doses iguais de repetição e novidade que constituem um antídoto para a subserviência ao tempo e ajudam o homem a criar sua própria eternidade.

E eis aqui esta peça, *O Eunuco de Inês de Castro*, um ramo novo e viçoso de uma árvore enorme. Nele podemos identificar o que de melhor a temática inesiana produziu ao longo destes séculos. Se atentarmos para o subtítulo, *Teatro no país dos mortos*, já notaremos a presença da tensa relação entre tempo e eternidade. A ação se dá no não-espço do não-tempo, o país dos mortos, onde, segundo algumas tradições, o homem está finalmente livre de tudo aquilo que o constrange em vida. A alguém afeito à temática

inesiana poderia ocorrer que o deslocamento da acção para tal não-lugar seria o modo de o autor finalmente fazer encontrar-se, para sempre, o destino dos amantes em vida separados. Esta é uma hipótese a ser investigada, mas antes de fazê-lo é preciso ir buscar subsídios que nos ajudem a compreender os caminhos percorridos pela trupe de Inês até chegar a este teatro no país dos mortos.

I

Há muito tempo o episódio histórico envolvendo Inês de Castro extrapolou os limites do interesse da história nacional portuguesa. A amplitude de sua autonomia pode ser conferida através da conhecida frase *Agora é tarde, Inês é morta*, com que se arremata a referência a situações irreversíveis. A responsabilidade por esse ganho de autonomia do episódio em relação à problemática histórica que o provocou deve ser atribuída em larga medida às frequentes apropriações que dele fez a literatura.

As duas primeiras versões literárias desse tema – de Garcia de Resende, em 1516 e Henrique da Mota, em 1528 – não só suprimem os motivos políticos que teriam levado à morte de Inês como circunscrevem o episódio no tema do amor infeliz, universalizado por Petrarca. Subjugado pela morte, o amor infeliz ganha como recompensa a fama eterna, o que sem dúvida contribuiria para sua permanência, uma vez que esse é um modelo de amor com um forte apelo junto ao público. A esse respeito, é bastante pertinente a observação feita por Rougemont de que *só existem romances do amor mortal, do amor ameaçado e condenado pela própria vida*². Seguindo essa observação, poderíamos dizer que o amor de Pedro e Inês seria o principal ingrediente desse episódio histórico fadado a ser romance, tamanha a carga de infelicidade que ele continha.

Mas cabe a Camões promover a cristalização do episódio como uma espécie de paradigma universal do amor infeliz, através do qual o ser hu-

² ROUGEMONT, Denis de. *O Amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. p.17.

mano pode vislumbrar, com toda a intensidade, a fragilidade de sua condição, a tendência à infelicidade e à frustração que marca a maior parte de sua experiência na vida. E a tal ponto a versão camoniana do episódio é importante que são muitas as obras críticas dedicadas a uma interpretação do papel desse que poderia ser apontado como um elemento lírico em um épico como *Os Lusíadas*.

Mesmo levando em conta a autonomia do episódio em relação à história de Portugal da qual ele foi retirado, é preciso considerar que nem todas suas inúmeras versões literárias ignoraram tão completamente essa origem histórica. Pelo contrário, utilizaram-se dela para propor importantes questões em torno do processo de construção da identidade nacional. O próprio Camões, é bom que se diga, está longe de dar as costas às implicações históricas do episódio: a partir do destino trágico daquela que, posta em sossego, *naquele engano de alma, ledo e cego, que a fortuna não deixa durar muito*, é colhida pela morte, aborda um dos temas centrais em *Os Lusíadas*, que não é outro senão aquele da exortação dos governantes à acção, única garantia de grandeza. No caso

da história de Inês essa exortação pode ser entendida na vingança de Pedro, que mata dois dos três assassinos, o que, em termos da economia de *Os Lusíadas*, representaria uma retomada do episódio inesiano que ultrapassaria os limites do lirismo. O amor não seria o único elemento desse episódio a constituir um paradigma, uma vez que a atitude de Pedro como governante é apontada por Camões como exemplar. É tal a importância desse paradigma elaborado pelo poeta que até mesmo o próprio Afonso IV, grande herói da batalha do Salado, tem sua imagem arranhada quando comparada à de Pedro

Este castigador foi rigoroso
De latrocínios, mortes e adultérios;
Fazer nos maus cruezas, fero e iroso
Eram os seus mais certos refrigérios.
As cidades guardando, justoçoso,
De todos os soberbos vitupérios,
Mais ladrões, castigando, à morte deu,
Que o vagabundo Alcides ou Teseu.³

³ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, s/d. p. 145.

Enquanto Pedro importa-se exclusivamente com o cumprimento da justiça, Afonso, deixando-se influenciar por forças ocultas, determina a morte de Inês, o que faz com que o poeta se pergunte

Que furor consentiu que a espada fina,
Que pôde sustentar o grande peso
Do furor Mauro, fosse alevantada
Contra uma fraca dama delicada⁴?

No poema, Pedro figura como uma espécie de encarnação da justiça, um ideal de governante que, como o termo já indica, é difícil de ser atingido novamente. Tanto é que seu filho, D. Fernando, sucede-o no trono, mas não herda sua virtude

Do justo e duro Pedro nasce o brando
(Vede da natureza o desconcerto!),
Remisso e sem cuidado algum, Fernando,
Que todo o reino pôs em muito aperto;
Que, vindo o Castelhana devastando
As terras sem defesa, esteve perto

⁴ Op. cit. p. 141.

De destruir-se o Reino totalmente,
Que um fraco Rei faz fraca a forte gente⁵.

Tal como acontece em outros momentos desse épico, é D. Sebastião o destinatário dos versos de Camões, pois é ele que, fechado em sua perspectiva ascética do mundo, deixa-se influenciar por conselhos de gente a quem pouco ou nada importa um governo justo, voltado menos para a satisfação da vã cobiça individual e mais para o bem-estar colectivo. Punindo com a morte os assassinos de Inês o rei reforça as regras da conduta colectiva porque se volta contra os que praticam acções condenáveis do ponto de vista do ideal cavaleiresco – “contra hua dama, ó peitos carniceiros,/ feros vos mostrais e cavaleiros?” –, não se restringindo a vingança a saciar o interesse privado do amante traído por seus inimigos.

⁵ Op. cit. p. 145.

II

Amor e identidade nacional, esses seriam então os dois lados do episódio responsáveis por ele ter chegado aos dias de hoje tão jovem quanto há seiscentos e cinquenta anos. Ao longo do século XX houve pelo menos três versões literárias responsáveis pela manutenção da árvore inesiana: *Pedro o cru*, a peça de António Patrício, *Teorema*, conto de Herberto Helder, e *As adivinhas de Pedro e Inês*, de Agustina Bessa-Luís.

A versão de Patrício, como havia acontecido com Camões, relaciona a abordagem do episódio inesiano às possíveis implicações da morte de Inês no contexto colectivo. No que se refere a essa perspectiva, em *Pedro o cru*, como em *Os Lusíadas*, interessará focalizar a reacção de Pedro à morte de Inês. Mas – e aqui as duas versões começam a divergir – se em Camões essa reacção, a vingança, serve como um ponto de partida para o que será a marca paradigmática do governo desse rei, a justiça, em Patrício há uma contrapartida à vingança, que a impede de ser vista como um ponto

de equilíbrio – e de justiça – da acção praticada contra Inês e, por extensão, como elemento constitutivo de um governo modelar.

De facto, na peça a vingança é apenas uma etapa do plano de Pedro, uma vez que o amante de Inês acredita que a morte dos assassinos será passaporte para o reencontro, em um plano espiritual, com a morta. Depois da aniquilação dos culpados, Pedro passa à segunda parte do plano, que corresponde à coroação do cadáver de Inês, na crença de que, através dela, conseguirá neutralizar a força da morte que os havia separado. A questão é: como fica o povo que tem um rei que afirma reinar sobre a morte?

De ideal camoniano a conduta de Pedro passa a pesadelo na obra de Patrício, uma vez que nela há a já referida fractura entre o interesse colectivo e o interesse do rei. A sombra da morte do reino, que tanto assusta Camões em *Os Lusíadas*, é transformada em realidade fantasmagórica por Patrício. Essa diferença de perspectivas entre as duas abordagens é reforçada pela imagem de D. Afonso – parcialmente invertida em relação ao texto camoniano – usada por Patrício como

contraponto da atitude de Pedro. Devido ao seu mergulho na morte e à restrição da sua vingança ao plano pessoal, Pedro é caracterizado como um covarde que mata os assassinos em uma clara tentativa de equivalência com a fama atingida por Afonso, seu pai, na batalha do Salado.

A leitura do tema inesiano sugerida por *Pedro o cru* resume-se, finalmente, à constatação de que sendo a morte em vida o preço da eternidade, ela não interessa. De facto, na peça, o desejo de transcendência manifesto por Pedro em relação a seu amor por Inês não é em si condenável, mas passa a sê-lo quando deixa de ser escolha individual para ser imposição à colectividade, quando impede o presente de se manifestar como tal, congelando-o como projecção do passado em que é transformado.

Diferentemente de Patrício, Herberto Helder, responsável pela segunda das três versões do tema produzidas no século XX aqui abordadas, vê em Pedro um paradigma irrefutável. Mas seus motivos são muito diferentes daqueles encontrados no épico camoniano. Neste *Teorema*, de 1963, o autor retoma o tema deixando claro que

não se trata de uma ficção que deseja ser um decalque da história.

Aqui, ao contrário do que vimos em Patrício, o rei é mais do que o legítimo representante de seu povo, ele faz por merecer essa legitimidade, uma vez que a vingança é a actualização das várias crenças do povo de uma só vez. Crenças que já haviam sido usadas por Camões quando este eleva Pedro à condição de paradigma. Mas essas são também crenças que, juntas, podem constituir um perfil de loucura, que os personagens da peça de Patrício vêm insinuar-se por trás da obsessão do rei em coroar a morta e com a qual não compactuam. Aqui, ao contrário, estão todos no mesmo barco. Todos compartilham a fé na eternidade, tão problemática na versão de Patrício.

Há uma explicação para essa mudança de enfoque por tratar-se, neste conto, de uma eternidade que tem uma natureza muito diferente daquela encontrada em Patrício. Como diz Pêro Coelho, o narrador: *a terra é eterna*. A fé na eternidade não é motivo de cisão entre o rei e seu povo porque a eternidade em questão é a que encontramos nos ciclos da natureza. A humanidade, como parte

dessa natureza, irá contra si mesma se desejar transcender essa condição, se desejar sublimar seus instintos, travestindo-os de altas aspirações.

A radical recusa de qualquer aspecto ligado não só à ideia de amor sublime como de glorificação do passado nacional é a maneira encontrada por Helder de levar adiante, de forma renovada, a problematização da auto-imagem cultural portuguesa que inevitavelmente entra em campo quando se lida com o tema de Inês.

O texto de Agustina Bessa-Luís, *Adivinhas de Pedro e Inês*, publicado em 1983, leva a problematização às últimas consequências à medida que revela a dificuldade de separar o facto histórico dos elementos que passam por históricos por constarem sistematicamente das versões literárias do tema. Tal é o caso do beija-mão ao cadáver de Inês a que teriam sido obrigados os membros do séquito de Pedro. Não há registros nas crónicas medievais de que ele tenha ocorrido e, no entanto, é um dos lances da história melhor conhecido do público e de boa parte da crítica, que nem sempre têm a informação de tratar-se, na verdade, de uma poderosa elaboração ficcional.

A escolha de Agustina diz respeito, então, a uma minuciosa verificação de provas. Tudo o que se refira ao tema será analisado de tal maneira que não sobre qualquer traço de impostura. Para tanto a autora utiliza perspectivas não apenas históricas ou literárias, mas psicanalíticas e sociológicas, num minucioso processo de desconstrução desse tema que, pela sua vitalidade e longevidade, é muitas vezes chamado de mito. A proposta dessas *Adivinhas* de Agustina aparenta ser, numa primeira leitura, o desvelamento da verdade escondida sob tantas camadas de história e de ficção misturadas.

Mas, ao chegar ao final do texto, o leitor perceberá que ainda que o tema tenha sido virado de cabeça para baixo e escarafunchado de todos os lados, não é possível dizer que esse processo tenha aberto caminho para a verdade. Inês não é mais Inês – pelo menos não é possível identificá-la com nenhuma de suas imagens que a ficção e a história têm a oferecer. De facto, a limpeza do terreno a que procede Agustina através de sua desconstrução do tema e dos personagens envolvidos no episódio funciona como uma libertação

para o leitor que tenha sido soterrado pelo tema cristalizado, tornado quase oficial. Como o próprio título da obra diz, a esse leitor, agora libertado, caberá adivinhar Inês, Pedro, a natureza do amor entre ambos. Não se trata, é bom avisar, de um jogo em que aquele que propõe a adivinha confirme ou revele o palpite de seu companheiro. Agustina faz questão de deixar claro que a verdade desse tema está ao mesmo tempo em toda parte e em parte alguma. O texto revela-se, portanto, como um jogo para jogadores muito experientes já que, além desse processo de desconstrução, a voz que organiza essa narrativa às vezes comporta-se como a de um narrador ficcional, às vezes como cientista isento, criando, a cada mudança de comportamento, uma expectativa diferente no leitor em relação à matéria exposta, o que aumenta ainda mais o número de hipóteses sobre o que deve ser considerado como a verdade sobre o tema. Tal atitude acaba por implicar no comprometimento da operação classificatória do gênero a que pertence o texto, já que este tenderá a mudar de acordo com a mudança de comportamento do narrador. No fim

da leitura, a única certeza a que chega o leitor é mesmo a de que o tema de Inês existe para ser uma possibilidade de verdade, que muda de acordo com cada uma de suas versões.

Agustina sabe que, por caminhos tortuosos e por incrível que pareça, a tentativa de acesso ao episódio pela via histórica pode comprometer sua permanência como narrativa, cuja origem não é outra senão a expressão do desejo de uma colectividade de se compreender como tal. Desejo impossível de ser satisfeito, entre outras coisas porque a identidade colectiva é multiforme. Daí ser um problema utilizar-se das informações históricas para aplacá-lo.

Pelas mãos da autora, Inês torna-se nada para transformar-se em mito, esse *nada que é tudo*, servindo de rosto para a gente sobre a qual só poderia reinar depois de morta. Essa morte-nada, morte-vácuo, intervalo para voltar a esta vida. Sem corpo e sem história ela vive como mito para lembrar sua gente que é apenas com a vida que ela deve contar. Não importa saber se Inês foi a vítima inocente ou a mulher ardilosa a aproveitar-se de uma situação. A voz de Agustina nos diz, com

muita propriedade: *julgar mulheres é vão emprego, pois delas tudo são memórias e não culpas*⁶.

III

Quando chega às mãos de Armando Nascimento Rosa o tema inesiano tem já uma história que, como se pode ver pelo breve roteiro até aqui traçado, mantém uma relação de grande liberdade com os registros historiográficos, com as fontes documentais. E não poderia ser diferente, por tratar-se de uma série de abordagens que se fazem pela via da ficção. Mas é preciso lembrar também que o tema conhece versões literárias que não têm qualquer compromisso com sua transformação em instrumento de reflexão, seja sobre a natureza do amor ou da colectividade em meio a qual o episódio teve lugar.

⁶ BESSA-LUÍS, Agustina. *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães Editora, p. 239.

Assim, poder-se-ia separar as quase incontáveis versões dessa história de amor e morte em dois grandes blocos: no primeiro seriam incluídas as chamadas variações sobre o tema. Sem constituir desafios de interpretação, elas girariam em torno da infelicidade do amor proibido. Já o segundo bloco abrigaria as apropriações do episódio que o submetem a radicais alterações e explicitam, aprofundam e problematizam as linhas de força sobre as quais se assenta essa história que, como dizia Fernão Lopes, “não tira da memória o grande espaço de tempo⁷”.

Este é o caso das versões aqui referidas e igualmente de *O Eunuco de Inês de Castro*, cujo poder de desestabilização do tema pode ser observado já no título, que abriga o termo eunuco, inusitado quando se trata do mundo de Inês de Castro. Prolonga-se a desestabilização com o jogo, que se insinua no subtítulo, entre o não usual e o familiar, pois o *Teatro no país dos mortos* pode sugerir que se vai explorar o encontro feliz dos amantes infe-

⁷ LOPES, Fernão. *Crónica de D. Pedro I*. Porto: Livraria Civilização, 1965, p. 199.

lizes, prometido por Pedro na inscrição tumular. No entanto, o que o leitor/espectador encontra no texto é muito diferente disso. Definitivamente esta obra de Nascimento Rosa inscreve-se na *tradição iconoclasta*, ao tomar para si a tarefa de provar o acerto da afirmação de Agustina sobre a inutilidade de se julgar mulheres, não se confundindo, portanto, com qualquer das comportadas variações sobre o tema, o que quer dizer que o papel que reserva a esse leitor/espectador está longe de ser passivo.

Assim sendo, cabe a ele munir-se de toda atenção se quiser ser vitorioso no jogo que esta Inês propõe. Quando se depara com a informação de que a acção se passa na actualidade o leitor deve considerar que essa peculiaridade da natureza do além talvez inviabilize o “felizes para sempre” que, por ingenuidade, ele poderia acalentar. Neste país dos mortos o não-tempo que é a eternidade está contaminado de temporalidade, leva a marca da história, o que pode ser um empecilho para o acerto de contas que levaria os amantes à definitiva superação das contrariedades enfrentadas no aquém-túmulo.

Na verdade, é absolutamente natural falar em uma eternidade actualizada quando se pensa que o mundo dos mortos está constantemente a ser carregado; os novos mortos levam para o além sua experiência da temporalidade, impelindo o eterno ao moderno.

Para além do componente desestabilizador, há neste tratamento dado à eternidade um modo interessante de lidar com a longevidade do tema, pois o episódio é impossibilitado de congelar-se no seu próprio tempo. Nesse além muito próprio os personagens do drama inesiano são sistematicamente confrontados com as novas situações criadas pelas mudanças de perspectiva e de contexto que se vão apresentando à medida que se dá sua interacção com mortos de novos tempos. Simultaneamente, a acção decorre como teatro, o que equivale a dizer que há nessa eternidade tornada temporalidade um elemento que a impede de repetir-se enquanto devir, pois o jogo cénico se faz, se não como não-tempo, como entretempo. Não é como simulacro da realidade ou como seu prolongamento que essa *eternidade temporal* se apresenta, mas como um esforço de alargamento

de fronteiras que visa ultrapassar os limites entre o eterno e o temporal, entre o real e o ficcional.

Não quer isto dizer que a peça recuse o lado histórico do episódio no que ele tem de projecção da auto-imagem colectiva. Logo no início do texto Constança e Inês travam um diálogo em que é indicado o efeito da morte da segunda sobre a colectividade, em que fica evidenciada a interdependência dos dois destinos: a morte de Inês asfixia o reino, que não se livra da culpa por tê-la permitido. A vingança de Inês é tornar-se o fantasma do reino: “(...) mas eu morri e o reino não morreu. Decidi que não morria nunca mais. Havia de ser o fantasma vitalício do trono real.”

Num diálogo com António Patrício, o que em *Pedro o cru* paira como ameaça torna-se realidade neste além, pela boca da própria Inês: “A rainha morta-viva mais rainha que todos os reis deste país maldito”. Significativamente, o que em Patrício configurava-se como um temor da colectividade é em *O Eunuco* uma situação que se impõe a ela, à revelia das atitudes de Pedro para impedir o reino dos vivos de sucumbir ao reinado da morta. Desse modo, Inês passa da projecção fantasmagóri-

ca, cuja existência e efeitos sobre o destino colectivo dependem de Pedro, a um fantasma com vontade própria. É ela que decide assombrar o “país maldito”, que não pode aspirar à vida porque pertence à zona da morte – “este” é o pronome usado por Inês em sua fala. Mais uma vez tempo e eternidade confundem-se, num prolongamento da vida na morte, na incidência da morte na vida.

Como se vê, aqui, como em Camões, Patrício, Helder e Agustina, a dupla amor-identidade colectiva é a base sobre a qual se desenvolve o tema. Como amarra dessa estrutura apresenta-se a justiça. Sendo o perfil de Pedro como governante associado a seu papel de justiceiro, não há como não trazer à baila a justiça quando se quer reflectir sobre a atitude do rei em relação a Afonso Madeira, o escudeiro amante de Pedro que se torna o pivô da separação dos amantes no além.

“Eu vivo pró Amor e prá Justiça”: essa declaração do Pedro de António Patrício concentra a problemática que envolve o comportamento daquele governante. Pode-se dizer que em boa medida tenha sido seu empenho à causa de Inês, em habilitá-la como rainha, o elemento responsá-

vel pela consolidação do epíteto de justiceiro com que o rei foi brindado. Se não é difícil concordar com isso também não o é notar que uma fissura se abre na prática justiceira de Pedro, provocando considerável distanciamento entre intenção e gesto. Se a intenção é amorosa, o gesto revela-se sempre violento, de maneira a tornar precária, provisória, a imagem desse amor ao qual o rei se devota, como se a qualquer momento o próprio amor pudesse tornar-se coisa diversa, indefensável, assustadora.

É na exploração de tal fissura que se investe em *O Eunuco*, à medida que se aprofunda a discussão do episódio em que Afonso Madeira, o objecto do amor de um Pedro pós-Inês, converte-se em objecto de sua justiça. Ao desdobrar-se o amor de Pedro por Inês nesse outro amor por Afonso, explora-se a natureza do entrelaçamento do amor com a justiça para que, no final, o excesso seja identificado como o fiel – aliás, sem préstimo – da balança do rei. Preocupado com o prolongamento do rancor do escudeiro pela castração que ele ordenara, Pedro se explica a Constança: “foi um desvario da minha ânsia de justiça”.

A resposta da mulher evidencia a fissura: “comigo podes poupar a retórica. A tua justiça sempre foi duvidosa. O cognome cruel assenta-te melhor do que o de justiceiro.”

A partir desta fala de Constança interessa observar que a exploração, pela peça, do episódio de Afonso Madeira tanto reforça a grande capacidade do rei para amar como sublinha o modo de ser desse amor, um amor que se condena porque se associa à violência. Em Pedro o exercício do amor se faz pela truculência e por isso não se pode sustentar. A crueldade, inadmissível quando se trata da aplicação da justiça, é absolutamente incompatível com o amor. Eis uma outra particularidade do texto que em muito contribui para a manutenção da complexidade no aproveitamento da temática inesiana, uma vez que a conhecida crueldade de Pedro é habitualmente explorada em sua associação com o exercício da justiça.

Quando se reordena esta história a partir do eixo amor-crueldade procede-se a mais uma de suas muitas e produtivas actualizações, se pensarmos, por exemplo, que a defesa dos direitos

humanos e das liberdades individuais tem-se feito no sentido de se recusarem, sistematicamente, todas as formas de violência, a começar pela desarticulação dos discursos que sustentem o uso da violência para garantir a paz e a justiça.

Na peça, é possível identificar esta preocupação do “nosso tempo” a apropriar-se de uma história de “outro tempo”, nas muitas vezes em que os actos de violência são justificados como procedimentos naturais, em se tratando de acontecimentos decorridos na Idade Média. A certa altura Pedro pondera: “Constança, tens de pensar as coisas no contexto da época. Na Idade Média éramos todos muito bárbaros”. Tal argumento não encontra respaldo, como se vê pela resposta da interlocutora: “Isso não é desculpa”. O andamento do texto se faz na direcção do desbaratamento dos suportes para a violência, quaisquer que forem. O desafio que nos lançam seus personagens é o da superação de um condicionamento atávico, referido por Pedro no final da obra: “os homens matam aquilo que amam”.

O Eunuco de Inês de Castro, esta versão que concentra seu foco no escudeiro mutilado, nos

diz, entre muitas outras coisas, que, enquanto tal afirmação fizer sentido, todos seremos eunucos, seres incapacitados para o verdadeiro amor, que não reconhece a morte porque com ela não pactua. O desafio está lançado! Quem mais se habilita a trazer o novo, de novo, para debaixo do sol?

Patrícia da Silva Cardoso

(Universidade Federal do Paraná, Curitiba)

(Página deixada propositadamente em branco)

NOTA PREAMBULAR

Depois de se darem por encerradas as celebrações inesianas, que decidiram assinalar, em 2005, os 650 anos da morte de Inês de Castro, já tardava o momento de convocar, num gesto tão provocatório quanto colectivamente catártico, uma história de Inês *off-off*, sucessivamente branqueada pelas apropriações mítica e politicamente (leia-se sexualmente) correctas de uma das mais internacionalizadas narrativas de portuguesa origem. Será porventura chocante colocar uma terceira personagem, masculina, a interpor-se entre os lendários Pedro e Inês? Para quem assim o pense, convém advertir de que o filão destabilizador é-nos fornecido logo por uma primeiríssima fonte historiográfica e literária: a crónica de Fernão Lopes, na qual encontramos a figura de Afonso Madeira, o escudeiro de Pedro I, barbaramente punido pelo rei, que o manda *castrar por ciúmes* (segundo já António José Saraiva o escrevia, em 1960, no prefácio à sua edição das *Crónicas* de Fernão Lopes, em

grafia actualizada); se bem que, diz o cronista, num parêntesis sintomático, «o rei muito amasse o escudeiro (mais do que se deve aqui dizer)». Com isto dizendo o prosador da corte aquilo que supostamente lhe era recomendado ocultar.

Do desejo de ampliar teatralmente esta personagem, incómoda para a visão convencional do mito inesiano, nasceu *O Eunuco de Inês de Castro (Teatro no País dos Mortos)*; conferindo expressão cénica a uma bissexualidade de Pedro, criminalmente tingida, sobre a qual já Natália Correia, em 1986, chamava a atenção para a necessidade de uma psicanálise a realizar em torno dos símbolos da cultura em Portugal, no seu ensaio *Sexualidade e Criatividade: Bissexualidade e Ruptura Romântica na Poesia Portuguesa*.

A ideia dramaturgica que viria a dar forma à presente peça surgiu-me há vários anos atrás, quando procedia a uma leitura hermenêutica de um outro texto dramático, crucial na geografia literária inesiana: *Pedro o Cru*, de António Patrício (análise esta que constitui um dos capítulos do meu extenso estudo sobre o teatro deste autor: *As Máscaras Nigromantes – Uma Leitura do*

Teatro Escrito de António Patrício, publicado em 2003). Apercebi-me nesse momento da importância latente que a ligação erótica entre Pedro e Afonso Madeira assumia, mesmo se discretamente aflorada na interpretação que Patrício fez, em 1918, destas personagens na fábula inesiana. O tema escolheu-me, para usar uma expressão patriciana, ao inscrever-se nesta minha opção reiterada em dotar de voz cénica motivos, figuras, e complexos arquetípicos, naquilo que comportam de mais recalcado e/ou censurado pelos discursos da tradição cultural dominante.

Existem, por exemplo, afinidades de intencionalidade dramática entre a presente peça e *Um Édipo – O Drama ocultado* (2003) - encenado por Miguel Loureiro em 2003, em Lisboa (Teatro da Comuna) e, em 2006, por Pippa Guard, em Londres (Queen Anne Court/University of Greenwich), aquando da edição em livro nos EUA da respectiva tradução inglesa (New Orleans, Spring Journal Books, 2006). *Um Édipo* (primeiro volume desta trilogia) trazia à cena a recalcada origem da maldição hereditária de Édipo (ausente da tragédia de Sófocles), origina-

da pelo «crime sexual» do pai Laio, inclusive rasureado pelo próprio Freud na sua formulação do mais célebre complexo da psicanálise. Pelo caminho, reinventava-se também o devir hermafrodítico do xamã Tirésias, no seu trânsito identitário entre géneros. Agora, por sua vez, *O Eunuco de Inês de Castro* opera uma mudança dramática, e porventura inesperada, face à abordagem tradicional dos amores de Pedro e Inês. Desvendar na cena o hermafroditismo comportamental de Pedro, ainda que patologicamente vivido (dado o atroz gesto punitivo deste contra Afonso Madeira), constituirá, decerto, um forte motivo teatral para olhar com novos olhos um enredo que muitos julgavam sabido e romanticamente explorado por inteiro, e que ganha uma outra amplificação de sentidos, assim o julgo, nesta peça mitocrítica e mitopoética.

Que fórmula dramatúrgica permite então partir para esta «psicanálise mítica do destino de Pedro e Inês» (parafraseando o subtítulo do célebre livro de Eduardo Lourenço: *O Labirinto da Saudade*)? *O Eunuco de Inês de Castro (Teatro no país dos mortos)*, peça em acto único, é uma

fantasmagoria em jeito de sátira dramática, que foi a melhor forma encontrada para chamar de novo à cena estas figuras históricas, mitificadas pela imaginação popular e literária ao longo de séculos. Mas o foco mobilizador da história que agora se conta na linguagem do teatro não é a mais previsível daquelas que integram o enredo inesiano: o eunuco do título é o escudeiro de D. Pedro, Afonso Madeira, que assim aparece transformado em virtual protagonista.

A acção decorre na actualidade, mas no *não-lugar* que é o país dos mortos, mais precisamente na ilha onde habitam» Inês e Constança, em amistosa convivialidade. O núcleo do conflito pode resumir-se brevemente: Inês está separada de Pedro no país dos mortos, e recusa-se a tê-lo por companhia na sua ilha (o país dos mortos é composto, muito helenicamente, por milhentas ilhas, nas quais a empresa de Caronte & Filhos Ld.^a possui o monopólio dos transportes marítimos), em virtude de nunca Inês o ter perdoado pelo castigo horrendo que ele infligiu sobre o seu escudeiro. Isto será motivo para que as personagens teatralizem esses eventos do seu

passado, enquanto fantasmas-actores, de modo a operarem uma espécie de catarse psicodramática, na tentativa de entenderem o que as separa, ou não, irreduzivelmente. *O Eunuco de Inês de Castro* é uma concretização do que designo por teatro gnóstico; peça séria e paródica, grotesca e histórico-poética, recheada de comicidade anacrónica, e de alguma virulência expressiva *grand-guignolesca*. Brincando com ressonâncias dramaturgias, é como se Vicente e Patrício se cruzassem de súbito na strindberguiana ilha dos mortos, assistidos pelo olhar de Genet e de Nelson Rodrigues. Nove personagens estão distribuídas por cinco actores e duas atrizes: Inês de Castro; Constança Manuel e Catarina Tosse; Pedro I; Afonso Madeira; o Repórter Morto que será Fernando Lopes; o Primeiro Funcionário da Caronte & Filhos Ld.^ª; e o Segundo Funcionário que se revela como Afonso IV.

Nesta fábula em que o teatral se desdobra várias vezes sobre si próprio, em auto-gnose, a mimese dramática mostra-se a alternativa lúdica, emocional e reflexiva, para civilizar a violência dos duelos literais; uma alternativa que começou

no Ocidente graças à transgressão psico-activante do seu simbólico nume tutelar: Dioniso, patrono masculino de uma feminilidade reprimida que a sua mitopeia andrógina trazia à psique colectiva. Redescobrem-se os poderes interventivos desse deus turbulento, fascinante e terrível, cada vez que a cena nos convoca para a reinventar. Desvelar o inteiramente novo no mais arcaico e ancestral dos gestos, eis algo que a escrita desta peça, singularmente inesiana, expõe numa sátira elegíaca; despojada de temores censórios, porque não os haverá neste Hades do inconsciente à luz do palco, tal como o imagino, sob o influxo das sombras irónicas e mutuamente dissidentes do patriarca Freud e de seu proscrito «filho» Jung. Daí que haja ainda aqui lugar, na forma de apêndice, para um ensaio que escrevi inicialmente há uma década atrás propondo, num gesto de hermenêutica junguiana, a formulação do *complexo de Inês*, que identifica, numa mitanálise a partir de fontes literárias, o arquetípico desejo de «reinar depois de morrer», característico da fortuna póstuma de Inês.

Évora, Agosto de 2006

(Página deixada propositadamente em branco)

D. Inês tomou conta das nossas almas.
Liberta-se do casulo carnal, transforma-se em luz, em labareda, em nascente viva. Entra nas vozes, nos lugares. Nada é tão incorruptível como a sua morte.

Herberto Helder, *Teorema*

PEDRO (*Depois de um silêncio.*): Como tu me falas dela, Afonso!... Só a tua voz e os olhos dos meus galgos, nas manhãs de montaria, ao luzir de alva, vêm falar-me de Inês, do meu amor... Na tua voz há ecos da voz dela... nos olhos deles, - não sei quê do seu olhar... Sobretudo na tua voz, e nessa trova... Vá, canta-me outra vez a mesma, Afonso.»

António Patrício, *Pedro o Cru*

FANTASMAS DRAMÁTICOS

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO DA CARONTE &
FILHOS LDA.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO DA CARONTE &
FILHOS LDA.

INÊS DE CASTRO

CONSTANÇA MANUEL

AFONSO MADEIRA

REPÓRTER MORTO/FERNÃO LOPES

PEDRO I

CATARINA TOSSE

AFONSO IV

*A acção cénica decorre na actualidade,
numa das múltiplas ilhas do país dos mortos.*

O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no País dos Mortos teve a sua estreia cénica em 1 de Dezembro de 2006, na sala principal do Teatro Municipal Garcia de Resende, em Évora, como espectáculo de abertura do IV Encontro de Teatro Ibérico Évora/2006, constituindo a 154ª produção do Cendrev (Centro Dramático de Évora). O espectáculo fez carreira em Évora no palco da sua estreia entre 18 de Janeiro e 8 de Fevereiro de 2007, tendo realizado digressão a Alcobaça, com sessão única em 28 de Setembro de 2007, no Grande Auditório do Cine-Teatro local, e a Lisboa, no Teatro da Comuna (sala maior), entre 24 e 28 de Outubro de 2007, com o seguinte elenco artístico:

Encenação: Paulo Lages

Dramaturgia: Armando Nascimento Rosa e
Paulo Lages

(Página deixada propositadamente em branco)

INTERPRETAÇÃO, POR ORDEM
DE ENTRADA EM CENA:

Primeiro Funcionário: Figueira Cid

Segundo Funcionário/Afonso IV: Álvaro Corte Real

Inês de Castro: Maria Marrafa

Constança Manuel/Catarina Tosse: Isabel Bilou

Afonso Madeira: Jorge Baião

Pedro I: Rui Nuno

Repórter Morto/Fernão Lopes: José Russo

Cenografia: Acácio de Carvalho

Figurinos: Manuela Bronze

Música original: Carlos Marecos

Desenho de Luz: João Carlos Marques

Em Madrid, na tradução espanhola de Antonio Sáez Delgado (publicada em 2007), *El eunuco de Inês de Castro – Teatro en el país de los muertos* teve uma leitura encenada, dirigida por Adolfo Simón, em 20 de Novembro de 2008, no Teatro del Astillero/Centro Cultural El Torito, integrada no evento «Dramaturgia

Europea Contemporánea: Escenas de Noviembre (17-21/11)», promovido em Madrid pela companhia Teatro del Astillero.

O Primeiro Funcionário da empresa Caronte & Filhos Ld.^a está em cena, em farda de trabalho (na qual se lê distintamente nas costas, em letras gordas, a designação da empresa), a verificar a solidez das estruturas do cenário. Entra o Segundo Funcionário, com uma farda igual.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Tu és novo na empresa?

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: Eu ando sempre a mudar de funções. É o meu castigo. Não paro em ramo verde.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Donde é que vens transferido?

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: Das ilhas Malditas. Já lá estava há séculos.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Ena pá! A tua pena é das pesadas. Foste assassino em série?

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: No meu tempo não havia disso.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Mentiroso! Assassino é uma palavra antiga. Houve sempre muitos em todas as épocas. O que é que fizeste em vida para ir parar às ilhas Malditas?

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: Fui um grande rei na Idade Média.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Então está tudo explicado.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: O que é que se faz aqui? Deram-me o fato-macaco e meteram-me num barco da empresa. Mas ninguém me informou de nada.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Temos a nosso cargo a manutenção destas ilhas.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: Porquê? Elas estragam-se com o uso?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: As ilhas em que estamos são artificiais e por isso requerem mais cuidados. A empresa construiu-as para mortos de exceção.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: Parecem mais um cenário de teatro.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: E parecem aquilo que são.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: Para que diabo serve um cenário de teatro no país dos mortos?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Vê-se mesmo que vieste das ilhas Malditas. Não estás acostumado à civilização. A arte cénica floresce nesta Veneza dos mortos.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: E quem é que patrocina os eventos?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: A empresa que nos emprega aos dois. A Caronte & Filhos Ld.^a. Poupam nos impostos e melhoram a imagem.

É impressionante a história deste negócio de família. Começou com o avô Caronte e a sua barca a meter água. O velho era avarento mas soube investir as moedas de cada morto transportado. O aumento de mortes por guerras e por pestes fez ampliar a frota da Caronte & Filhos, e hoje é a maior empregadora do país dos mortos.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: E a única, suponho. Não me vais dizer que os mortos se queixam de desemprego.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Enganas-te. Vocês nas Malditas não eram mais que prisioneiros em trabalho forçado. Mas aqui a realidade é outra. Temos balança comercial e somos pagos em euromortos.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: Euromortos?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Sim. A moeda varia com a nacionalidade do morto. Se fores europeu da comunidade recibes em euromorto ou libramorta.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: E um morto gasta o dinheiro em quê? Não se come, não se bebe, não se vai à caça...

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Mas pode-se ir ao teatro. E nestas ilhas vê-se o melhorzinho que se faz por cá.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: Eu não me adapto a estes costumes finos. Vivi em castelos de pedra fria e combati no tempo em que para carregar uma espada era preciso comer uma arroba de bifes do lombo. Um soldado não podia ser vegetariano.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Precisas de ver muito teatro para te cultivares.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: Tu só falas em teatro. Eras actor antes de morrer?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Gostava de ter sido, mas faltou-me o talento. Fiz umas figuras tristes nos palcos da minha terra. No meu tempo

não havia televisão. E acabei por convencer-me de que só tinha jeito para uma coisa.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: Vendias os bilhetes e sentavas o público.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Isso também às vezes. Mas foi outro o papel em que conheci dias de glória. Eu era... o ponto.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: Eu isso não sei o que é. Tenho as minhas limitações. Lembra-te que vivi na Idade Média e nas ilhas Malditas só convivi com criminosos. Nenhum tinha experiência de teatro.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Eu explico. O ponto é aquela pessoa invisível que murmura o texto para os actores não se esquecerem do que vão dizer.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: Uma espécie de fantasma como nós. E que arte especial há nisso? Não vejo nenhuma.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: És um bruto medieval. Não percebes a técnica que o ponto tem de ter. Não pode falar alto ou é ouvido pelo público, mas tem de falar de modo a ser ouvido pelos actores. O segredo é achar o meio termo. (*Perturbado*) Mas o ponto pertence ao passado. É um animal extinto como os dinossauros.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: (*Trocista*) Foi o teletexto que matou os velhos pontos.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Que entendes tu disso? Se nem sabias o que era um ponto?

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: Então por que é que os pontos acabaram? Não, não digas! Deixa-me adivinhar. É porque hoje ... os actores levam a sua arte mais a sério, já não precisam de muletas... e tomam suplementos com lecitina de soja... Ou então passaram a ter mais *gigas* na memória. Fizeram um *upgrade* no cérebro... Ou usam auriculares onde ouvem o texto gravado... Ou então é porque já não há texto para decorarem. Improvisam tudo. Nada têm para dizer.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Estou espantado com a tua linguagem. Um medieval não pode saber o que são auriculares e *gigas* e *upgrade*, e lecitina de soja. Tens estado a troçar de mim. Não passas de um impostor.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: Não me leves a mal. Aprendi estas palavras com um pirata informático nas ilhas Malditas.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Não sei se acredito, mas também não importa. Está na hora do espectáculo. Temos de acabar a conversa.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: Que espectáculo?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: *O Eunuco de Inês de Castro.*

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: *(Incrédulo)* O eunuco de quem?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: De Inês de Castro. É ela o fantasma que habita esta ilha.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: (*Irado*) Inês de Castro... Agora percebo porque vim parar a este lugar maldito.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Das Malditas vieste tu. Não confundas os sítios.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: Eu não vou ficar aqui.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Mas eu preciso de um ajudante.

SEGUNDO FUNCIONÁRIO: Arranjas-te sozinho. Eu estava enganado. O serviço que me espera não é este. (*Sai precipitadamente.*)

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Aparece aqui cada maluco! Tem a mania que foi rei em vida, e agora não lhe agrada ser um morto subalterno. Deviam era despedi-lo!
(*Entra Inês.*)

INÊS: Era um novo funcionário?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Era, mas não gostou do ofício. Mal ouviu dizer que esta ilha pertence a D. Inês, fugiu como gato bravo.

INÊS: Sempre fui mulher de muitos inimigos. Pior para ele. Nem sabe o que perde. Já podemos começar?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Quando quiserem. Os espectadores estão impacientes. São mortos acabados de chegar.

INÊS: É o meu público favorito. Não ganharam o vício de estar mortos, e reagem como gente viva. Vou chamar a Constança. *(Sai por instantes.)*

Entra Constança, logo seguida de Inês de Castro. Esta última traz a coroa na mão. São dois fantasmas de teatro com elementos de trajes de época, tal como acontecerá com as restantes personagens de proveniência histórica. O Primeiro

Funcionário será uma presença constante ao longo da acção, opra espectador vigilante

*e participante activo, ora ocupado com as
tarefas de manutenção do espaço cénico onde
decorre o espectáculo*

CONSTANÇA: Inês é a nossa morta.

Não se livram dela porque todos a mataram.

E o crime é como o muco de um asmático.

Por mais que ele tussa, nunca lhe sai dos
brônquios. Corrói sempre, e não vos deixa
respirar. Inês morta é a nossa asfixia colectiva.

O rei de Portugal mandou matar Inês.

A mim sempre me achou inofensiva. Mas eu já
tinha morrido. E o meu sogro não queria esta
estrangeira para rainha.

INÊS: E eu quis que o reino morresse comigo,

quando os carrascos fizeram de mim a porca
de matança. Mas eu morri e o reino não

morreu. Decidi que não morria nunca mais.

Havia de ser o fantasma vitalício no trono real.

A rainha morta-viva mais rainha que todos os
reis deste país maldito. E o país foi-se tornando
também no meu fantasma. (*Coloca a coroa*

*na cabeça e dá a mão a beijar ao Primeiro
Funcionário.)*

CONSTANÇA: Dona Inês, o *zombie* coroadado que dá as larvas a beijar aos cortesãos. E depois devora-os vivos como fazem as jibóias. (*Ri-se com sarcasmo.*) Mas agora já não há reis em Portugal. Há presidentes, ministros, deputados...

INÊS: Só a Espanha de onde vim conserva essas figuras. As famílias reais alimentam os tablóides, e preenchem o vazio das massas com o seu melodrama. Eu não sou de Castela como tu. Galiza foi meu berço. Portugal a minha tumba. Mas eu não vou morrer aqui de novo. Para quê contar a história que todos já conhecem? Constança, minha amiga. Fomos rivais em vida, roubei-te o marido. Mas a minha tragédia apagou o teu enredo vulgar de esposa cornuda. O nosso Pedro não nasceu para ser monógamo. E o tédio da morte é parecido com a vida. Ensinou-nos a conviver as duas. Ajudas-me a abreviar o drama?

CONSTANÇA: Se assim o desejas... (*Evocativa.*)
Inês era uma aia do meu cortejo nupcial.
Casei-me com D. Pedro em Évora, na Igreja de
S. Francisco. Dizem que este altar não dá sorte
aos noivos. Tem falta de luz. Comigo foi assim.
Inês tornou-se logo amante do herdeiro do trono.
A princípio, eu conformei-me. Não me casei com
o príncipe à espera que ele só comigo aliviasse
os ardores do baixo ventre. Mulher de rei é para
incubar a estirpe. E eu cumpri a função.
Tive três filhos dele. Mas Inês roubou-me
Pedro por inteiro. Não sobrava nada para mim.
Era ainda Idade Média, mas eu fiquei com
depressão. E depressão, como hoje se sabe,
enfraquece o sistema imunitário. Vai daí,
contraí a peste negra, com algum rato que me
saltou para o regaço. Morri jovem e tristonha.
É uma desgraça ter nascido antes de se inventar
a penicilina.

INÊS: E eu sou concubina mas sinto-me casada.
Até dois bastardos dei à corte portuguesa. Chega
o dia fatal. O meu Pedro vai caçar veados com o
Afonso Madeira, como é hábito deles.

O meu sogro envia-me os lacaios da morte. Eu estou em Coimbra com as crianças, a fazer ponto de cruz. Chamam-me colo de garça, mas os matadores espetam-me a faca no pescoço como se eu fosse uma perua. Cai um veado no bosque, que o escudeiro Afonso tem boa pontaria. E caio eu redonda no tapete, com o sangue a estragar-me o bordado. Sete anos depois o meu Pedro é feito rei. Tem um apetite voraz por corações crus de assassinos. Por isso lhe hão-de chamar Pedro, o Cru. O meu amado desenterra-me os ossos e faz do meu cadáver a sua rainha. Dormimos os dois no mármore de Alcobaça...

CONSTANÇA: Mas não se vem ao teatro para ouvir sempre o mesmo. Há toneladas de peças e poesias escritas sobre Inês. Há óperas onde as sopranos querem igualar o sofrimento dela. Coitadas... E também há umas coisas sobre mim. Muito poucas. Sou personagem secundária. Mas nestes séculos todos, ninguém trouxe ao palco o outro amor do nosso Pedro sanguinário.

INÊS: Um amor que não foi meu nem teu.
É uma bandarilha que trazemos espetada
no flanco.

CONSTANÇA: E que faremos nós com essa ferida?

INÊS: Contar uma história de fantasmas.
Estamos na arena dos mortos. As obras
póstumas são as mais apetecidas. (*Oferece a
coroa ao Primeiro Funcionário.*) Tome isto e
guarde como lembrança. Dizem que o grande
problema do actor é saber onde põe as mãos. Eu
quero as minhas livres, para abraçar alguém
que chega. (*Aparece Afonso Madeira, com
uma guitarra presa ao ombro. Abraçam-se.
Constança assiste à cena entre ambos.*)
Afonso, meu desditoso amigo. Que é feito de ti
neste país das sombras?

AFONSO: A morte foi para mim suave, ao
contrário da vida.

INÊS: Não te desfizeste da tua guitarra. Como
eu adorava ouvir-te...

AFONSO: Foi o único instrumento que o rei não me tirou. Mas deixei de saber cantar. A voz de um homem está presa aos seus tomates.

INÊS: Agora que estás morto, a tua voz já não depende das hormonas.

AFONSO: Voltei a ter voz para as minhas trovas, mas falta-me a vontade de cantá-las.

INÊS: O amor que El-rei nutriu por ti foi a causa da tua desgraça.

AFONSO: Chamais a isso amor, minha rainha?

| *(Constança aproxima-se, agastada com a cena.)*

CONSTANÇA: Por favor, tratem-se pelos vossos nomes. Isto não é drama neoclássico. Estou farta das vénias da corte. No mundo dos mortos não há sangue azul nem monarquias. Estamos aqui há tantos séculos. Passou por nós o ruído da História. Usamos palavras que não nos pertencem. Não vale a pena fingir só por estarmos no teatro.

INÊS: Tens razão, Constança, mas não terminámos ainda esta cena.

CONSTANÇA: (*Cumprimenta Afonso, coloquialmente.*) Sê bem vindo, Afonso, eu nem te falei... Como vai a tua morte?

AFONSO: Como de costume. Não tenho novidades.

CONSTANÇA: Continuem, continuem...

| (*Afasta-se deles de novo.*)

INÊS: Eras em vida belo e nobre, e tão viril.

AFONSO: Tudo isso El-rei matou em mim. Deixou-me o corpo morto ainda em vida. Um farrapo de carne para escárnio da população.

INÊS: As paixões conduzem os humanos às maiores atrocidades.

AFONSO: Não foi humano aquilo que Pedro me fez.

INÊS: Mas ele tinha-te amor, Afonso.
Eu sei que tinha. Tantas vezes cantaste
para ele depois de eu morrer, para que Pedro
visse nos teus olhos a imagem do meu rosto.

AFONSO: E arrancou-me do corpo a ferro e
sangue a serpente masculina. Nem sei como
sobrevivi, com uma ferida no lugar do sexo.
Antes tivesse eu morrido logo. Pedro tornou-se
outro homem quando subiu ao trono. O poder
incendiou-lhe a fúria histérica. Foi aí que
começou a crueldade. Tu daqui, Inês, não
pudeste ver tudo.

INÊS: Enganas-te, Afonso. Eu fiquei a pairar
junto de Pedro depois da minha morte. Mas
não tinha poder de interferir na sua mente.
Assisti a tudo o que viveste. E sabes, Afonso, eu
nunca perdoei ao meu Pedro o horror que ele
te fez. Tanta gente ele mandou degolar na sua
sanha medieval de justiça. Tantos gritos eu ouvi
de condenados que não mereciam penas tão
pesadas. E a todos esses gritos o meu coração
fraqueja, quando penso no amor que lhe tenho.

Mas por ti, Afonso, eu rejeitei a companhia do meu Pedro no país dos mortos.

AFONSO: Eu não acredito... Vocês estão separados um do outro? O casal de amantes mais famoso, que inspira ainda romancistas e poetas, e autores de séries da tv?

INÊS: Acaso me vês aqui junto dele? (*Constança aproxima-se.*) É Constança que me faz companhia nesta ilha gelada onde o sol nunca nasce. (*Ouve-se a sirene de um navio que chega à ilha.*)

AFONSO: Que barulho é este?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: É um navio que acaba de chegar.

INÊS: Deve vir a abarrotar de passageiros. O que vale é que as almas não têm peso. Assim os barcos não afundam.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: O país dos mortos é formado por milhentas ilhas. Quem lucra com

isso é a empresa Caronte & Filhos Ld.^a, que detém o monopólio dos transportes marítimos.

AFONSO: O que é que vos prende a esta ilha?

CONSTANÇA: Inês escolheu-a, num dia em que veio em digressão com Gil Vicente, fazer o papel de si própria na *Castro* do António Ferreira. Eu fazia a personagem da ama. O teatro é um bom passatempo para os mortos. Gil Vicente partiu nas barcas alugadas. Mas nós duas ficámos aqui. Inês enamorou-se dos rochedos.

E convenceu-me a ficar com ela. Criámos amizade nos séculos da nossa morte.

Muitas vezes Pedro vem aqui pedir guarida.

Inês nunca aparece quando ele desembarca.

Sou eu que faço as honras da chegada.

Mas não é a mim que ele deseja ver.

E acaba sempre por partir desanimado.

AFONSO: Nem a morte reuniu Inês e Pedro. Eu nunca pensei que isto fosse possível: o mito do amor infinito ser apenas um casal de mortos divorciados.

CONSTANÇA: (*Para Afonso.*) Por tua causa assim o é.

INÊS: Eu não pedi que me transformassem em mito. O meu infortúnio tornou-me inesquecível. As pessoas adoram as tragédias. Sou prisioneira da máscara de rainha defunta. E nunca mais saí daqui para viver outras vidas.

CONSTANÇA: A mim acontece-me o mesmo. Ninguém nos chama para outros papéis. Inês, minha amiga, devemos estar a ficar umas velhas almas! Precisamos de uma plástica. (*Ri-se.*)

INÊS: Fala por ti, Constança, porque eu continuo esbelta como sempre fui. Até parece que estou conservada em formol.

CONSTANÇA: És uma vaidosa. Por isso é que não te dão outras vidas. Mas tu, Afonso, tens tido mais sorte do que nós no *casting* do além. Meteste a cunha a algum anjo?

AFONSO: Não sei se foi sorte. Os anjos chamaram-me para uma nova vida. Mas fiquei na mesma preso ao estigma de castrado. Acharam que eu já tinha adquirido experiência para o papel. Fui o famoso Farinelli, o *castrato* que encantou a Europa com a sua voz incrível, no séc. XVIII. Caparam-me numa banheira de leite, tinha eu oito anos.

INÊS: Sempre se fez tanto mal às crianças.

AFONSO: A minha voz era capaz de curar doenças de alma. Um sucesso na ópera e um fiasco na cama. Até já fizeram um filme sobre essa minha vida. Mas quando regresso ao país dos mortos, visto sempre o figurino de Afonso Madeira. Sinto que há coisas por resolver no meu passado. Agora percebo porquê.

CONSTANÇA: És o homem que separa Inês de Pedro.

AFONSO: E logo eu, a quem tiraram os atributos de homem. Não podia ser maior, a ironia.

(Aparece um morto ferido, em traje contemporâneo, que veste uma camisa ensanguentada. Anda meio desorientado. Constança fala para ele.)

CONSTANÇA: Você precisa mudar o figurino. O que é que lhe aconteceu?

REPÓRTER MORTO: Fui abatido na fronteira do Líbano. Nem sei de que lado veio o tiro que me limpou o sebo. Sou repórter de guerra. Sabia o alto risco que corria. Mas preciso testemunhar a guerra onde quer que esteja.

INÊS: Desculpe. Tenho de ausentar-me. Não posso ver sangue. Lembra-me o meu assassinato e fico transtornada.

AFONSO: Eu vou contigo Inês. Vem-me à memória a dor que quero esquecer a todo o custo. Só quem foi torturado compreende o que sinto. Adeus amigo. Que a morte lhe seja leve nestas ilhas. *(Inês e Afonso saem.)*

REPÓRTER MORTO: Obrigado.

CONSTANÇA: Não é a primeira vez que você aqui está. A sua cara não me é estranha.

REPÓRTER MORTO: Não diga isso, que eu arrepio-me todo. Vinha no barco um lunático que insistia em ver em mim um cronista da Idade Média. Eu venho a fugir desse maluco desde que saí do barco. Dizia-me que foi rei de Portugal, e que precisa da minha ajuda. Ele vem aí atrás de mim. Eu sou John Phillips, *free-lancer* americano. Não posso deixar que a morte me tire a razão.

CONSTANÇA: A loucura dos mortos é igual à dos vivos. Mas eu conheço a sua cara. Você viveu também na minha época. Não se lembra disso? Nós quando morremos recordamos as vidas passadas.

REPÓRTER MORTO: Não me lembro de nada. Estou ainda em estado de choque. Não era suposto eu morrer agora.

CONSTANÇA: Todos dizemos o mesmo. Terá de habituar-se à ideia.

| *(Surge Pedro. O repórter enrola-se todo sobre si, tapando os olhos, em pânico.)*

REPÓRTER MORTO: É este o maluco que me persegue, com um livro na mão. Você conhece-o?

CONSTANÇA: Conheço-o por dentro e por fora. Fui casada com ele treze anos.

REPÓRTER MORTO: Isto é um pesadelo.

CONSTANÇA: O que faz o meu marido atrás de um americano? Também lhe queres comer o coração pelas costas?

PEDRO: Depois de morta ficaste com sentido de humor. Olha lá bem para ele. Não o reconheces?

CONSTANÇA: Eu acho que já o vi algures na nossa vida. Mas passaram tantos séculos, Pedro. Nem a memória dos mortos é eterna.

PEDRO: Foi ele que escreveu este livro, onde se fala de nós. (*Passa para as mãos de Constança um pesado fólio.*)

CONSTANÇA: Eu não acredito. Ele foi cronista dos reis de Portugal? Tu tens a certeza, Pedro? Olha que a tua mente sempre foi delirante.

PEDRO: Tu não vês que ele é a alma chapada do Fernão Lopes!?

REPÓRTER MORTO: Fernão quê?

PEDRO: Fernão Lopes. Era o que eu lhe dizia, e você a julgar-me doido. Numa vida passada você foi contratado pelo meu filho D. João, para passar a escrito os feitos da monarquia lusitana. Séculos antes de ter sido repórter, você foi cronista da corte portuguesa. O mais talentoso de todos. Mal lhe pus a vista em cima, vi logo o seu comprimento de onda.

CONSTANÇA: Eu acho que desta vez tu tens razão. É mesmo o Fernão Lopes. Por isso é que

veio parar a esta ilha! E fala bem o português sem sotaque estrangeiro...

REPÓRTER MORTO: Vocês querem pôr-me doido. Não me bastou morrer estupidamente. Eu nem acreditava na vida após a morte. Muito menos em reencarnação. E se há coisa que detesto é monarquias. E agora dizem-me que já fui um escritor pago por reis para eternizar as suas glórias. Uma espécie de prostituta literária...

PEDRO: Não seja exagerado. O Fernão Lopes era um grande escritor. Retratou como ninguém as gentes do povo, que eu amava. Você tem de puxar pela cabeça morta. A sua amnésia é digna de lástima.

CONSTANÇA: Faça mas é o que lhe digo!
(*Pega numa cruzeta com o figurino de Fernão Lopes.*) Primeiro, deita fora essa roupa de ruim lembrança. Depois veste este traje que podia ser de Fernão Lopes. A seguir senta-se com calma a ler as crónicas. E depressa se lembrará de as ter escrito.

REPÓRTER MORTO: *(Avaliando a roupa.)*

É um belo fato de museu! Mas eu não aprecio o Halloween. E onde é que me posso trocar?

PEDRO: Onde quiser, homem. Somos sombras falantes. Não há corpo para esconder nem para mostrar.

| *(O repórter morto afasta-se deles, para se vestir, levando consigo o livro das crónicas.)*

Eu tenho de procurar Inês! *(Sai.)*

CONSTANÇA: É escusado. Ela não te recebe...
(Sai atrás de Pedro.)

REPÓRTER MORTO: *(Dirige-se ao Primeiro Funcionário.)* Ó amigo, dê-me um conselho. Você trabalha aqui. Já conhece estes mortos todos. Eu vim parar a uma ilha de loucos, não foi?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Eles não são loucos, são actores. Você tem de aprender a ser um pouco como eles.

REPÓRTER MORTO: Mas eu não sei se sou capaz.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Não diga isso. Você acaba de chegar de um mundo de loucos furiosos. Agora chegou o momento de ser louco inspirado. Dê asas a si mesmo. Abrace este jogo de ser outro. É a chave para evitar a extinção da espécie.

REPÓRTER MORTO: Eles acham que eu fui esse tal Fernão Lopes.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: E qual é o problema?

REPÓRTER MORTO: Tenho medo de enfiar este barrete de cronista e ficar tudo na mesma. E como é que eu leio uma crônica escrita em português arcaico?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Não se aflija. Com a morte ficamos políglotas. Basta convencer-se de que é o Fernão Lopes. O resto virá por si. *(Dá-lhe um caderno para as mãos.)* Siga este guião e verá que não se engana.

REPÓRTER MORTO: E se eu vacilar no meu papel, você dá-me a deixa?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Claro, meu amigo. Era essa a profissão que tive em vida. *(Ouvem-se as vozes de Pedro e Constança, que entretanto se tornam visíveis na cena.)* Eles estão de volta. Força aí no seu teatro!

(O jornalista enfia o barrete de Fernão Lopes e senta-se a estudar o guião que o Funcionário lhe deu.)

PEDRO: Inês esconde-se de mim. A ilha é tão pequena e eu não avisto o seu fantasma.

CONSTANÇA: Ela aparece quando menos esperares. *(Apontando para o jornalista.)* Se este morto foi mesmo o Fernão Lopes, que interesse tens tu nisso?

PEDRO: Ele pode ajudar-me se recuperar a memória.

CONSTANÇA: Não estou a ver em quê.

PEDRO: Eu não me conformo com o desprezo de Inês.

CONSTANÇA: Tu tens aquilo que mereces.

PEDRO: Estes séculos longe dela têm sido o meu purgatório. Já é tempo de ter expiado as minhas culpas. O meu desejo é estar convosco nesta ilha.

CONSTANÇA: Queres bigamia? De mim não levavas nada. Eu de ti já estou curada há muito tempo. Apenas guardo a memória de ter gerado filhos teus. Um deles morreu em bebé, mas o meu Fernando chegou a ser rei de Portugal. Coisa que não aconteceu com nenhum dos filhos que tiveste com Inês.

PEDRO: Agora que és tão íntima dela, podias interceder por mim. Tentavas convencê-la.

CONSTANÇA: Inês tem um carácter forte que a morte acentuou. E eu não vejo razão para ser tua

alcoviteira. Sou o último fantasma a quem devias pedir isso. Ela não te perdoou ainda, Pedro.

PEDRO: E o Afonso Madeira? Ainda me tem muito rancor?

CONSTANÇA: Se te parece. Rebolavas-te com ele como javalis no bosque, e mandaste-lhe cortar as vergonhas por ciúme. Há chagas que nem a morte cicatriza.

PEDRO: Foi um desvario da minha ânsia de justiça.

CONSTANÇA: Comigo podes poupar a retórica. A tua justiça sempre foi duvidosa. O cognome de cruel assenta-te melhor do que o de justiceiro.

PEDRO: Constança, tens de pensar as coisas no contexto da época. Na Idade Média éramos todos muito bárbaros.

CONSTANÇA: Isso não é desculpa. Cristo já tinha vindo à Terra muito antes de nós.

PEDRO: Mas ele não mudou a nossa natureza vil. E também eu fui alvo da maldade humana, que roubou Inês à vida.

CONSTANÇA: Não tenho paciência para lamúrias. Não me disseste o que esperas deste Fernão Lopes.

PEDRO: Ele compôs a crónica do meu reinado, muitos anos já depois de eu morrer. Informou-se bem e a escrita dele é vigorosa.

CONSTANÇA: Era um homem realista. Disse que eras muito gago, e não teve papas na língua ao revelar o teu romance com Afonso, a quem tu mandaste capar. Se não fosse o Fernão Lopes, ninguém hoje saberia desse crime passional.

PEDRO: (*Diz a frase gaguejando muito.*) Vou ter de ouvir isso por toda a eternidade.

CONSTANÇA: As nossas acções são a bagagem que levamos connosco.

PEDRO: Mas Fernão exalta a minha generosidade. Pode abrir o coração de Inês com a sua eloquência. Eu não herdei a avareza do meu pai. O meu paço estava sempre aberto para os jovens fidalgos. E Fernão conta com detalhe as homenagens que fiz à minha querida Inês.

CONSTANÇA: Ai por favor, dispenso as lições de História. E quanto às homenagens a Inês, enfim, cala-te boca, para não falares demais.

PEDRO: Que queres dizer com isso?

(O repórter morto aproxima-se de ambos, simulando já a identidade de Fernão Lopes.)

REPÓRTER MORTO/FERNÃO LOPES: Sereníssimas Altezas, vós ambos estáveis certos. Sois perspicazes e eu um vosso humilde servo. Fui com verdade o autor destas linhas na vida que vivi há muitos séculos, nesse pequeno país de grandes aventureiros. Fernão Lopes, guarda-mor da Torre do Tombo,

cronista ao serviço de D. João I e de D. Filipa de Lencastre.

CONSTANÇA: Ainda bem que recuperaste a memória. Mas agora tens de modernizar a linguagem. Trata-nos por tu para que isto se suporte. Já ninguém aguenta a segunda pessoa do plural. Nem mesmo uma rainha morta e castelhana, como eu.

FERNÃO LOPES: Tratar os reis por tu? É pedir muito a um medieval.

CONSTANÇA: Estamos no país dos mortos. Aqui todos temos o mesmo poder.

PEDRO: Podes tratar-nos por você. Já é um começo.

FERNÃO: Como Vossa Alteza... perdão, como você quiser. Que deseja então de mim?

| *(Inês entra em cena sem que ninguém se dê*
| *conta, e ouve a fala de Pedro para Fernão.)*

PEDRO: Vai ao encontro de Inês! Descreve-lhe a verdade da minha alma. O tempo jamais me apaga o amor por ela. Pratiquei em vida acções selvagens. Eu sei... O meu carácter nervoso conduziu-me ao excesso. Hoje acho que seria um bom exemplo para a psicopatologia. Mas no meu tempo fui tão-só um rei temido e respeitado. Tive um pai abusador que não desejava a ninguém. Mandou matar quem eu mais queria neste mundo.

INÊS: E tu começaste a imitá-lo, destruindo quem te amava.

PEDRO: Inês, tu estavas aqui? Ouviste o que eu disse?!

INÊS: Sim, Pedro. Não precisas enviar-me o cronista para te pintar o retrato. Eu respondo-te já. Não posso estar junto de ti. Continuo revoltada com o que fizeste ao Afonso. Não consigo olhar-te sem ver no teu fantasma a expressão com que ordenaste esse crime. Um rei pode ser um criminoso. Para que foste tu herdar esse traço do teu pai?

Senti vergonha em ser rainha morta de um rei que se diverte a torturar os servos.

PEDRO: Inês, eu imploro o teu perdão! (*Entra Afonso.*)

INÊS: É ao Afonso que deves pedir isso, e não a mim.

PEDRO: (*Não vê Afonso, ou finge que o não vê.*)
Não me sinto com coragem para o fazer.

INÊS: Então não és digno de ficar nesta ilha.
Há lugares mais sombrios no país dos mortos
para almas como a tua.

PEDRO: És cruel, Inês.

INÊS: Aprendi contigo, e com o teu pai.

AFONSO: Se sou eu a razão que vos separa,
proponho-vos um jogo. O jogo do teatro. Desafio
Inês e Pedro a reviver em drama a origem do
conflito. Será um teste à nossa resistência.
Não sei se sairemos doentes ou curados.

INÊS: Aceitas um jogo no qual tu és a vítima?

AFONSO: Também o foste antes de mim. Claro que aceito. (*Pedro evita o olhar de Afonso.*) E tu, Pedro? Estás pronto para o psicodrama?

PEDRO: Negar-me a ele seria cobardia.

INÊS: Fernão Lopes é o nosso arauto.

FERNÃO: Mas falta-nos Catarina Tosse.
A mulher que Afonso seduziu.

INÊS: Constança faz o papel de Catarina. Está convertida ao teatro desde que conheceu Gil Vicente. Concordas, amiga?

CONSTANÇA: Não quero outra coisa. Triste de mim se fosse apenas espectadora.

INÊS: Pois bem Fernão, comecemos nós!
(*Saem todos à excepção de Inês e de Fernão.*)
Eu já morri vai para sete anos. Estou sepultada em Coimbra, no Mosteiro de Santa Clara.

O meu Pedro sucede a seu pai, Afonso IV,
no trono de Portugal.

FERNÃO: (*Coloca óculos para ler.*): «Nesta ocasião vivia com el-rei um bom escudeiro e para muito, mancebo e homem bem parecido e, naquele tempo, estremado em assinaladas perfeições: grande justador e cavalgador, grande monteiro e caçador, lutador e ágil acrobata, possuidor de todas as prendas que se requerem dos bons homens. Chamava-se Afonso Madeira, e pelas suas qualidades el-rei amava-o muito e fazia-lhe generosas mercês.» Eu cheguei mesmo a escrever que el-rei o amava «mais do que se deve aqui dizer».

INÊS: Sim, mas isso era na crónica que te foi encomendada. Aqui vamos dizer mais, muito mais, porque estamos no teatro, e noutro tempo. Hoje em Portugal¹ ou na Espanha de onde vim,

¹ A referência a Portugal apenas surge como actualização dramática nesta segunda edição da peça, uma vez que à data da sua estreia cénica e primeira edição em livro, o casamento entre indivíduos do mesmo sexo não era ainda aceite pela legislação portuguesa.

Afonso e Pedro podiam simplesmente casar-se, e criavam os meus dois órfãos. Mas Afonso não era apenas o favorito na caça e no colchão do meu viúvo. As mulheres suspiravam por sentir o peso do corpo dele sobre as coxas, e adoravam ouvi-lo a tanger o alaúde, com uma voz de barítono. El-rei deitava-se com o mocetão mais disputado da corte lusitana. E isso era motivo de sobra para a cobiça das mulheres. Era o caso de Catarina Tosse. (*Entra Constança no papel de Catarina.*) Ó Catarina, tosse!

CATARINA TOSSE: (*Tossindo.*) Puseram-me este nome porque tenho tosse alérgica na altura dos fenos. Mas isso é o menos. O pior é ser ainda nova e estar casada com um velho. O corregedor Lourenço Gonçalves. O Fernão Lopes diz que ele é de meia idade. Eu acho é que ele tem já a idade completa. Um marido sisudo com apneia do sono e outras disfunções associadas. Por isso me encantei pelo escudeiro do rei. Quando o vejo, quando o oiço, o coração quer-me rasgar o espartilho com que escondo o desejo. E depois sei que ele não tem fêmea. Afonso é o

leal servidor de el-rei, para saciar apetites que não ousou nomear. E não é justo. Um jovem tão favorecido pela natureza e pelo espírito merecia melhor sorte. Comigo, ele descobriria outro céu.

FERNÃO: Mas el-rei era muito cioso com as mulheres da sua corte, mulheres de funcionários reais, e as outras, as do povo. Fossem casadas ou solteiras, virgens ou experientes. Fazia grandes vinganças em todos os que dormissem com elas. Isto raiava a obsessão. Se eu escrevesse hoje as minhas crónicas, decerto procurava ajuda em Freud e em Jung, para tentar explicar o complexo de Pedro. Não é fácil percebê-lo. El-rei tinha um mórbido horror a tudo o que fosse violação sexual. Nisto estamos de acordo. O problema é que ele facilmente confundia a cópula consentida entre homem e mulher com um acto de violência do macho contra a fêmea. Era uma espécie de falofobia terrorista. Como se vivesse nele uma mulher violada. E projectava esse trauma vingativo nas relações dos súbditos. Por estranho que pareça, Pedro tinha repugnância pelo sexo a que pertencia,

o sexo que herdou do seu pai. A isto eu chamo o complexo de Pedro.

INÊS: Bravo, Lopes! Vais dar trabalho aos psicanalistas. O complexo de Pedro é uma bela invenção. Mais um anel para o meu mito. Estou-te grata. Mesmo depois de morto, continuas a contribuir para a minha imortalidade. (*Entra Afonso.*)

AFONSO: Mas se não fosse a minha tragédia, ninguém chegava a tal conclusão.

CATARINA: (*Desafiadora para Inês.*) Porque é que nós gostamos tanto de dissecar o mal dos outros?

INÊS: A Catarina fale por si. Eu nunca tive prazer nisso.

CATARINA: Mas a Inês amou um homem monstruoso.

INÊS: Eu não amei o monstro, amei o homem.

CATARINA: Você sabe que não é possível separar um do outro. Por isso afastou-se de Pedro.

Se amar o homem, também ama o monstro.

O seu viúvo, Inês, acabou com a minha vida.

AFONSO: E com a minha...

INÊS: (*Evasiva.*) Mas comecem pelo princípio, e não pelo fim. Assim ninguém percebe o enredo, e vão dizer que o drama é indigesto.

(*Sai com Fernão, deixando Afonso e Catarina a sós. Afonso canta a Trova Provençal² para Catarina.*)

AFONSO: Senhora dama do sol

De rosas vens coroada

Na noite és o meu farol

No dia a minha enseada

² Ver partitura da *Trova Provençal* no segundo volume de *Três Peças Mitocríticas*, visto que o tema foi composto originalmente como canção interpretada pela personagem de Godofredo na peça *Maria de Magdala*.

A um gesto da tua mão
Basta um sinal do olhar
Abre-se o meu coração
E as portas do teu solar

Dá-me tecto ó Grande Deusa
Que a branca lua conduz
A alma trago eu acesa
No clarão da tua luz

CATARINA: Que bem que tu cantas, Afonso.

AFONSO: És a minha deusa, Catarina. Dizem que esta trova foi composta em Marselha para Maria Madalena.

CATARINA: Também eu gostava de fugir como ela para a Provença, essa terra de gente perseguida.

AFONSO: E também nós o seremos se alguém nos descobrir. Não sei que vingança faria o teu marido.

CATARINA: Tenho mais medo da fúria de D. Pedro. Tu roubas-me ao corregedor, mas

eu roubo-te a el-rei. O que é que tu sentes por ele?

AFONSO: Tenho-lhe amor. Várias são as portas do coração. A minha relação com ele já dura há oito anos. Era eu jovem aprendiz de espada, quando el-rei me tomou para seu escudeiro. Ainda Inês vivia. Andávamos os dois na caça quando ela foi morta. Pedro ficou roído de remorso e de saudade. E mais unido a mim ficou do que nunca. Mas não me bastam as carícias de um monarca irascível. Pedro já me cansa. Ser amante dele é desporto violento. O meu corpo deseja mergulhar no mistério feminino. No teu mistério, Catarina. Quando é que mo revelas outra vez?

CATARINA: Amanhã, o meu marido parte em viagem para Leiria. Se vieres pela hora da tarde, eu estarei só. Farei sair a criada velha com um recado urgente. Não tenho confiança nela. Agora tenho de ir. Podem suspeitar.

AFONSO: Até amanhã, pomba da alvorada!

| *(Beijam-se.)*

CATARINA: Adeus meu poeta!

| *(Catarina sai por um lado da cena, e Pedro
entra por outro.)*

PEDRO: Esteve alguém aqui contigo?

AFONSO: Um moço da estrebaria.

PEDRO: O que veio cá fazer?

Deixou no ar um odor de meretriz.

AFONSO: Precisava de ajuda com o cavalo
bravo que compraste.

PEDRO: E era preciso vir pedir-te isso,
na intimidade do Paço?

AFONSO: Que pergunta essa, Pedro. Nem parece
vinda de um rei que dança e bebe nas ruas com o
povo, como se fosse um deles. Foste tu que deste
azo a costumes liberais. Não te entendo.

| (*Pedro agarra-o, possessivo.*)

PEDRO: Entendes-me sim, Afonso.

Tu andas ausente. Não sinto em ti a mesma paixão se te procuro. Parece que cumpres um dever com o teu rei.

AFONSO: Eu já não sou o mesmo. Estou mais velho. É natural que sintas a diferença. Não posso voltar a ser o adolescente fascinado pelos falcões do rei.

PEDRO: Não suporto essa frieza.

AFONSO: Tu és o meu senhor, e eu obedeço às tuas ordens.

PEDRO: Então ordeno-te que me ames!
(*Atira-o para o chão.*) Ordeno-te que me desejes! Ordeno-te que grites de prazer comigo! Ordeno-te que preenchas o vazio aberto em mim depois de Inês partir! (*Chora, histérico.*)

AFONSO: Eu sou o teu servo. Mas tu sabes que ninguém pode mandar no coração.

PEDRO: E o teu coração, já não está comigo?

AFONSO: Está, Pedro, ainda está contigo. Tenho um enorme coração de atleta. Mas não podes pedir-lhe que seja apenas teu. Tu já tiveste a minha idade. E sabes o que a carne nos pede.

PEDRO: (*Irado de ciúme.*) É uma mulher. Tu estás embruxado por um demónio de saias!

AFONSO: E se estivesse? Não continuas tu embruxado por uma morta?

PEDRO: (*Agarra-o pelo pescoço.*) Tu não ouses conspurcar a minha Inês. Ela está acima de todas as mulheres.

AFONSO: Mas tu não estás acima de Deus, Pedro. Podes tirar-me a vida. Mas só Deus tem o poder de alterar o que me vai na alma.

PEDRO: (*Larga-o, perplexo.*) A alma? Há pouco falavas-me da carne. E agora já me falas da alma.

AFONSO: A alma vive na carne enquanto estamos vivos, e ambas partilham as paixões que sentem.

PEDRO: (*Ameaçador.*) Tu estás enfeitiçado por uma mulher. Quem é ela? Não foi um moço de estrebaria que aqui esteve. Não cheira a cavalos. Tresanda a perfume de fêmea. Diz-me quem é ela, ou acabo contigo!

AFONSO: Então acaba. És o meu soberano.

PEDRO: E acabo, sim. Vais satisfazer agora a minha fome real. E ai de ti se gastaste a energia toda com a pécora que aqui esteve a fornicar-te!

| (*Pedro empurra-o consigo e saem de cena.*
| *Entra Fernão Lopes.*)

FERNÃO: (*Em intervenções como esta, Fernão pode apelar pontualmente para a ajuda do primeiro Funcionário, que lhe murmura trechos do texto para Fernão repetir ou o diz em vez deste.*) No dia seguinte, Afonso encontrou-se à tarde com Catarina Tosse. (*Catarina entra a*

tossir.) Mas Pedro mandou um pagem vigiar as saídas do seu escudeiro. (*Entra Afonso.*) Quando Afonso chegou ao quarto de Catarina, logo el-rei foi avisado de que ambos dormiam a sesta na ausência do corregedor. Pedro quis confirmar o delito com os seus olhos, e para má sorte dos amantes, chegou mesmo a tempo de ver Afonso e Catarina no jardim das delícias. (*Fernão sai. Enquanto Afonso e Catarina simulam os gemidos do coito, eis que surge Pedro e apanha-os em flagrante.*)

PEDRO: Eu não acredito no que vejo. O meu escudeiro a violar uma mulher casada. Que coisa abominável. Esperaste que o marido dela se ausentasse para vires abusar da fraqueza de uma dona sozinha. Pobre Catarina. Ele agrediu-te?

CATARINA: Não, meu senhor. Ele não me fez mal algum. Apenas um bem imenso que eu há muito não sentia.

PEDRO: Isso dizes tu, desgraçada. As mulheres não sabem defender-se. Como a minha Inês, que

tombou sob o cutelo dos carrascos. E tu, Afonso, a quem eu dei tecto há tantos anos. Traíste a minha confiança, ao violar uma dama da corte, tão honrada, esposa de um funcionário do reino.

AFONSO: Eu não a violei, Pedro. Estou apaixonado por ela. E ela por mim.

PEDRO: Cala-te! Não quero ouvir jamais o veneno da tua voz. E vou deixar de ouvi-lo para sempre.

CATARINA: (*Suplicante.*) Por favor, meu rei. Não mandes matá-lo. Mata-me antes a mim.

PEDRO: Levanta-te, alma pura. Queres dar a vida pelo teu violador? É um gesto de nobreza e desespero. Eu não irei matá-lo.

CATARINA: Mas eu ouvi que lhe ias calar a voz para sempre.

PEDRO: Hei-de calar-lhe a voz da luxúria. Faço com ele a justiça de talião. Se ele atentou contra ti com as partes

vergonhosas, são essas mesmo
que eu lhe vou cortar.

CATARINA: Não, por Deus, que barbaridade!

AFONSO: O teu ciúme não conhece limites.
Como podes tu fazer tamanho horror comigo?

PEDRO: Levem-no e cortem-lhe as partes no
cepo. Quero vê-las aqui numa bandeja, para
me assegurar que Afonso jamais molestará
inocentes. (*Dois carrascos, de cabeça oculta
– que são os actores que fazem O Primeiro
e o Segundo Funcionários – levam Afonso
cativo para fora de cena. Catarina dá berros
sucessivos num ataque de horror.*)

AFONSO: Maldito sejas por toda a eternidade!

PEDRO: (*Sacode Catarina para que ela
se cale.*) Pára de berrar, Catarina! Estás a
enervar-me. Vai para a igreja orar pelas tuas
faltas. Se gozaste o assalto do teu violador, deves
fazer penitência.

CATARINA: (*Transtornada.*) A igreja não é o meu lugar! Vou mas é para a rua. Hei-de gritar o meu amor por Afonso até enrouquecer. Todos hão-de saber a razão de teres mutilado o meu amante. Fui eu que to roubei. Por isso o mandaste capar. Não suportaste a minha concorrência.

PEDRO: Esta mulher está louca! A violação deixou-a demente. Fiz bem em castigar o autor de tanta vilania.

CATARINA: Sim, estou louca. A loucura da raiva que te tenho. E como doida que sou irei despir-me nas ruas e mostrar à luz do dia o meu musgo molhado ainda quente da última semente de Afonso... meu querido, meu infeliz amante.

(*Sai.*)

(*Ouve-se em voz off o grito de dor de Afonso a ser castrado. O carrasco que é feito pelo Primeiro Funcionário traz numa bandeja o macabro pedido de Pedro. Este trinca um naco de modo a que fique com a boca ensanguentada.*)

PEDRO: Agora, Afonso, não ouvirei mais a tua voz de barítono. (*Entra Fernão, com o livro da sua crónica.*)

FERNÃO: (*Desagradado.*) Isto do rei trincar a verga do Afonso Madeira não está na minha crónica. É uma liberdade dramatúrgica de muito mau gosto.

PEDRO: Está bem, mas se eu comi corações crus, é provável que tenha alargado a minha dieta. E se eu tivesse provado as partes moles do Afonso, tu nunca o podias ter escrito. Se hoje os *media* são o pitéu dos *lobbies*, imaginem o que era a vida dum cronista medieval... O meu filho despedia-te logo, se escrevesse que el-rei seu pai mastigou os secretos do escudeiro que mandou capar.

| (*Ri-se, com a boca cheia.*)

FERNÃO: Mesmo assim, fui corajoso naquilo que disse. (*Lê um excerto da crónica.*):
«Posta de parte toda a benquerença, el-rei mandou-o tomar na sua câmara e tomar-lhe

aqueles membros que os homens em maior apreço têm. Afonso Madeira foi pensado [isto é, aplicaram-lhe os pensos que então havia] e curou-se, mas engrossou nas pernas e no corpo e viveu alguns anos com o rosto engelhado e sem barba. Morreu depois, de sua morte natural.»

| *(Termina a leitura.)*

Mas depois disto o sono de Pedro deixou de ser tranquilo. Tinha sonhos de que acordava aos berros a chorar como as crianças. Por isso el-rei dormia pouco, cada vez menos. Tinha medo às horas do sono. Não sei o que ele via em pesadelos. Nunca os contava a ninguém.

| *(Entra Inês maquilhada de negro e de roxo, vestida com uma enorme capa negra, vampírica.)*

INÊS: Mas eu conheço a razão desses medos.

| *(Fernão sai, e leva consigo a bandeja.)*

PEDRO: É agora a nossa cena, Inês?

INÊS: Sim, mas primeiro limpa essa boca imunda, ou não falo contigo.

PEDRO: (*Limpa-se a um pano.*) Eras tu que habitavas os meus sonhos, mas eles tornaram-se pesadelos.

INÊS: Pagam-se os crimes na roda do mundo. Nesta vida ou noutra, ou na morte suspensa onde estamos. Passei a invadir-te os sonhos. Como se a minha ira por ver Afonso estropiado desse forças ao meu espectro.

PEDRO: Aparecias como um corvo. E os suores frios não me deixavam acordar. Julguei-te emissária do Inferno.

INÊS: O Inferno está em ti.

PEDRO: A dor da tua morte soltou a minha besta. Não consigo ter mão nela.

INÊS: Até as bestas conhecem os da sua espécie. Não podias ter feito este horror ao Afonso.

PEDRO: Eu fiz justiça, Inês.

INÊS: Não manches o meu nome. Um ciúme assassino falou com a tua voz.

PEDRO: Também tu em vida sentias ciúmes dele. Quando me ausentava em gestas e caçadas, e era Afonso que estava do meu lado.

INÊS: Eu tinha-lhe amizade. O amor é possessivo, mas Afonso ia contigo aonde eu não tinha entrada. O mundo dos afectos viris onde os homens se descobrem mulheres uns para os outros. Numa luta de máscaras. Afonso nunca ameaçou o meu lugar junto de ti.

PEDRO: Nem mesmo nesse dia? Em que troquei a tua companhia pela dele? Nesse dia em que os lacaios do meu pai te mataram, eu devia estar ali a proteger-te, em vez de perseguir veados com o meu escudeiro. Foi a imprudência do meu coração dividido. Eu sabia que conspiravam contra ti em Montemor-o-Velho. E mesmo assim saí inebriado com Afonso pelas matas

de Coimbra. Ainda hoje não me perdoo por essa inconsciência. Não fosse ele a acenar-me do cavalo, e eu não te teria deixado sozinha na quinta, com as crianças.

INÊS: E é por remorso que o mandas castrar sete anos depois? Não vais dizer-me que ele estava a soldo do teu pai para te afastar de mim nessa manhã de sangue! Pobre Afonso... Ele é tão culpado como eu sou da minha morte.

PEDRO: Mas eu não mandei matá-lo.

INÊS: Pior ainda. Mataste-o para a vida. Não foste diferente daqueles que me apunhalaram. Tu que te vingaste deles. E de cada um mastigaste o coração. Mas os meus carrascos triunfaram sobre ti. Entraram no teu sangue como a peste. Acabaste por ficar parecido com eles. Já não te reconheço. Já não és o mesmo homem a quem dei o meu destino, quando te vi pela primeira vez no castelo de Albuquerque, onde fui educada. Tinha eu quinze anos.

PEDRO: Eras alegre e bela como
o sol de Verão sobre as searas.

INÊS: Tinhas o nome de meu pai que eu
adorava. Vi no teu porte o cavaleiro destemido
que ele fora. O amor por ti fez-me voar às
alturas nessa terra estremenha.

PEDRO: Voavas alto na ambição
de seres rainha. E a viúva do meu
tio bastardo, que foi tua tutora,
podia cumprir o sonho do seu clã,
graças a ti. Também tu te serviste
de mim com o feitiço da paixão.

INÊS: O amor serve-se de nós para muitos fins.
Mas não para aquilo que fizeste com Afonso.
Já não és o meu Pedro.

PEDRO: Eu posso fazer-te rainha, Inês.
Depois de morta.

INÊS: De que me serve isso se tu já não és quem
eu amei?

PEDRO: Eu perdi-te para a vida. Não quero perder-te agora em sonhos.

INÊS: Sempre que sonhares hás-de ver-me assim, vestida de negro. Estou de luto pela alma do meu Pedro que morreu.

PEDRO: Mas Pedro sou eu, e não estou morto.

INÊS: Tens a pior das mortes. A ilusão de estares vivo... Mas és somente a sombra do que foste. Adeus, majestade. Serás um rei amado porque o povo venera os neuróticos. Para mim és só o filho de teu pai, Afonso IV, que me condenou à morte. (*Sai.*)

PEDRO: (*Suplicante.*) Inês! Inês! Volta para mim!

(Entra Constança a correr embuçada com um manto de capuz. Corre para ele, beija-o e abraça-o, fingindo-se Inês.)

CONSTANÇA: Sim, meu Pedro. Volto para os teus braços.

| (*Descobre o rosto e ri de troça.*)

PEDRO: Não és tu quem eu esperava.

| (*Larga-a.*)

CONSTANÇA: Nos sonhos as caras estão sempre a transformar-se.

PEDRO: É por Inês que eu chamo.

CONSTANÇA: Ela já não volta a ser tua,
e tu sabes disso.

PEDRO: Ajuda-me, Constança. Eu preciso de
Inês para ser Pedro.

CONSTANÇA: (*Cínica.*) Queres a minha ajuda?...
Eu devia era ter feito contigo o que tu fizeste com
Afonso Madeira. Ele traiu-te com uma fidalga.
Foi o mesmo que tu fizeste comigo. Trocaste-me
por Inês de Castro e fizeste-lhe filhos. Seguindo
o teu exemplo de justiça, eu devia ter pedido ao
ferreiro do paço que te arrancasse o mal pela raiz.

PEDRO: Percebo o teu rancor, Constança. Mas erras naquilo que dizes. Muito antes de vires de Castela, já eu tinha amores com Inês de Castro. Casámos em segredo em Bragança, numa cerimónia que meu pai proibiu. Foi ele que arranjou o meu matrimónio contigo. Um contrato de interesses, nada mais. Ele quis tréguas com Castela e tu serviste de tributo. Casei-me duas vezes com duas mulheres. Um crime de bigamia que a corte abafou. Mas para ti foi bom, porque vinhas rejeitada pelo rei de Castela. Salvei a tua honra.

CONSTANÇA: Devo então agradecer-te. E fizeste de Inês a minha aia, para facilitar o acesso à tua cama. Por que é que não te converteste ao islamismo? Podias estar casado com as duas, e arranjar ainda mais mulheres. Chamar até a D. Branca, que tu repudiaste antes de mim. Coitada, era débil mental, mas num harém havia de dar uso ao teu alfange. E se adorasses Alá, era mais um motivo para guerreares o teu pai. E podias levar os escudeiros que quisesses para a alcova real.

Diz-se que os mouros de Marrocos toleram bem os sodomitas.

PEDRO: Estou cansado de ouvir-te. Quero Inês! Mesmo que venha só para flagelar-me.

CONSTANÇA: Gostas então do açoite.

Estou a ver Inês com um chicote de carrasco a golpear-te o lombo. Pena é que no nosso tempo não havia *lingerie* de couro e saltos altos.

O termo sado-maso é muito moderno.

Mas a prática é antiga. Olha, aí vem ela!

Esqueceu-se do chicote. *(Entra a correr, na direcção de Pedro, outra figura embuçada de manto e capuz. Abraça-se a ele e beija-o mas, nesse momento, deixa cair o seu disfarce.*

É Afonso, que se mostra seminu, apenas com uma tanga de ligaduras. Pedro chora.) Afinal enganei-me. Não é a tua Inês. *(Sai lentamente.)*

AFONSO: *(Para Pedro.)* Mas tu querias que fosse. Julgavas que cortando as minhas pendurezas, que tanto gozo te davam, havia de nascer-me um sexo de mulher. Em linguagem

de hoje, o que tu querias era fazer de mim um transexual. Fui a tua cobaia... Pedro o cru, o inventor da transexualidade compulsiva! Mas vieste antes do tempo. A cirurgia medieval é uma arte de açougueiros. É sinónimo de câmara de horrores. Sou a paródia carnal de Inês de Castro. O teu Frankenstein vem reclamar a vida que amputaste.

(De costas para o público, Afonso exhibe perante Pedro a suposta ferida da castração.) Eis o real eunuco!

*O meu corpo é esta ferida monstruosa.
Podes enterrar nela o sexo,
se quiseres a minha morte.*

(Ri-se em desvairo. Pedro encolhe-se a um canto, aterrado, num soluço nervoso, quase inaudível. Logo a seguir, surgem de pontos diferentes Constança e Inês.

Os três cercam Pedro.)

PEDRO: Já acabou o jogo?

CONSTANÇA: Ainda não.

PEDRO: Porquê?

INÊS: Estamos à espera do último fantasma.

PEDRO: Quem é ele?

AFONSO: Alguém que tu muito odiaste.

PEDRO: Chamaram o meu pai?

CONSTANÇA: Não foi preciso.

O meu sogro esteve nas ilhas Malditas.

Aparece sempre quando falam dele.

Parece ter antenas.

Dava hoje um bom agente ao serviço

das escutas telefónicas.

Fernão foi esperá-lo ao cais.

INÊS: Eu vou ausentar-me.

Não suporto fazer sala com o meu homicida.

Acabo sempre por dizer coisas que não devo.

| *(Faz tenções de sair. Constança
| segura-lhe no braço com firmeza.)*

CONSTANÇA: Dizes o que tiveres a dizer.
O jogo não terminou. O teatro
é feito de confrontos. Fica!

AFONSO: Já viram que o pai de Pedro tem o
nome de Afonso como eu? *(Para Pedro.)* Tu
vingaste-te de mim como se o castrasses a ele.

INÊS: É verdade, Afonso. Ele vingou-se do pai
sobre o teu corpo.

CONSTANÇA: *(Para Pedro.)* Querias mutilar
os órgãos do sexo que geraram metade do teu
ser. Mas erraste o alvo. Afonso Madeira não era
Afonso IV.

PEDRO: Vocês estão todos loucos.

AFONSO: Podes dizer que estamos loucas...
loucas. Eu já não tenho sexo. Adopto o que
estiver em maioria.

(Riso forçado de bobo. Aparece Afonso IV, com coroa e vestes de realeza medieva, interpretado pelo actor que fez o Segundo Funcionário.)

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Olhem só quem ele é! Não quis ser meu colega. Cismava que era rei. Tinha de acabar no teatro.

AFONSO IV: (*Para Pedro.*) Talvez elas tenham razão, meu filho. Transferiste para este desgraçado o ódio que por mim sentias. Coisas destas nunca fiz a ninguém.

INÊS: Mas fez pior. Mandou-me matar, mesmo comigo a dizer-lhe que estava grávida de um neto.

AFONSO IV: A tua gravidez era uma mentira de novela. Querias despertar-me a piedade. Mas eu fui um rei burocrata. Nunca vacilei diante do choro das mulheres.

INÊS: Eu bem sei que as mulheres te foram indiferentes. Fecundares a esposa Beatriz era só mais um *meeting* da tua agenda real.

AFONSO IV: Essa linguagem é imprópria para o teu papel. Perdes a credibilidade histórica.

INÊS: Mas conservo a minha honra, que é coisa que tu perdeste muito cedo. Quando mataste o teu irmão bastardo com veneno, com medo que ele te roubasse o trono. A tua santa mãe Isabel deve dar voltas no Céu por ter posto mais um crápula no mundo.

AFONSO IV: Que sabes tu disso, ó aleivosa!

INÊS: Aleivosa era a Leonor Teles, irmã da minha nora. Mas para ti as mulheres são apenas uma massa indistinta, sem identidade própria. Por isso me mandaste matar. Mais uma menos uma, não tinha importância. O teu filho que se amanhase com outra manceba. Ou então que arranjasse um escravo mouro como aquele que trouxeste de troféu da batalha do Salado. Uma criança ainda. Uma vergonha! Foi por isso que o teu irmão se queixou ao papa, por certos defeitos teus que te impediam de seres bom rei. Eu sei destas coisas. Esse irmão que envenenaste era marido de Teresa Martins, a mulher que

me educou em Albuquerque. Também por isso tu me detestavas. Eu sabia muita coisa de ti, velho danado.

AFONSO IV: Depois de morta, esta bastarda só vomita calúnias.

CONSTANÇA: Mudando de assunto.

Você não se cruzou com Fernão Lopes?

Ele estava à sua espera no ancoradouro.

AFONSO IV: Um rei audaz como eu não precisa de guia para descobrir víboras mortas.

PEDRO: Olhando para ti, eu diria que és o novo funcionário da Caronte & Filhos disfarçado de Afonso IV. O orçamento não dá para contratar outro morto?

AFONSO IV: Não venhas queixar-te a mim.

O mecenas que financiou a sessão de hoje não é o unhas-de-fome do teu pai. Tu é que esbanjavas o tesouro do estado em bailes, jantaras e folganças.

PEDRO: As coisas não mudaram assim tanto no nosso querido reino.

AFONSO MADEIRA: Estamos na morte como se isto fosse vida. Distorcem-se os rostos e as palavras. Repetem-se as mesmas discussões. «I want to be alone». (*Sai.*)

CONSTANÇA: Vamos também Inês. Deixemos o pai com o filho. Como já estão mortos, não há perigo de se matarem um ao outro.

INÊS: Tu sais, mas eu fico. Sou o santo espírito desta vil trindade. Quero saber o que trouxe Afonso IV à minha ilha. (*Constança sai.*)

AFONSO IV: Desejo reunir-vos na morte já que vos separei em vida.

PEDRO: Não acredito em boas acções vindas de ti.

INÊS: Eu muito menos. Algum anjo te aconselhou que era a maneira de amortizares os juros que tens com Satanás. Mas já é tarde, muito tarde.

AFONSO IV: O carácter do meu filho degradou-se por minha causa.

INÊS: Porquê? Violaste-o em criança? Isso explicaria muita coisa no complexo de Pedro.

AFONSO IV: Se continuas com infâmias, não sei o que te faço.

INÊS: Estou cheia de medo. Queres matar-me outra vez?

AFONSO IV: Já em vida a tua língua era um perigo para a nação.

INÊS: Então devias ter-me cortado. Sempre eu ficava viva para cuidar dos meus filhos. E talvez Pedro não viesse a parecer-se tanto com o que tens de pior.

PEDRO: Porque insistes em dizer que sou a cópia do meu pai? Eu fui o seu maior inimigo.

INÊS: Não tenhas receio de te enfrentar a ti mesmo, Pedro. Foste infantil durante toda

a vida. Uma criança cuja euforia se tornou criminosa.

AFONSO IV: Foi um erro de zelo ordenar a tua morte. Isso deu cabo da mente instável do meu filho.

INÊS: Tu tinhas medo do meu poder sobre ele. Só eu sabia domar a bela fera que a tua esposa pôs no mundo.

AFONSO IV: Bela eras tu, excessiva Inês. E a tua beleza era a maior das ameaças, porque a usavas como arma de inteligência. Subjugaste o meu filho ao teu esplendor.

INÊS: Arrasei o teu deserto erótico. A minha beleza não te atraía, apenas te aumentava a cólera. Varado de ciúme e de despeito. Porque jamais o teu filho te amou. E não suportavas que houvesse amor entre mim e ele. Os casais reais são apenas negócio de alianças entre estados. Nós fugíamos à regra. Não me querias para rainha. A inveja tirou-te o sono nas

conjuras que inventavas. Só curaste as insónias com o meu assassinato.

AFONSO IV: Eras sol demasiado para as terras portuguesas.

INÊS: O sapo cospe em cima do pirilampo. E o pirilampo pergunta: Porque é que me cospes em cima? E o sapo responde: Porque brilhas!... O teu cuspo de sapo foi o punhal dos teus lacaios. Um cuspo mortífero. Fundaste em Portugal um hábito mesquinho: todos os que fazem sombra aos médios devem ser eliminados, para o bem colectivo.

PEDRO: Vai-te daqui, pai. Não ajudas em nada ao que hoje separa Inês de mim.

AFONSO IV: Vocês guardam um enigma que os cronistas não decifram. Até ao fim do mundo.

| *(Sai.)*

INÊS: E agora, Pedro. Acabou o jogo. És tu que deverás partir.

PEDRO: Não há lugar para mim junto de ti?

INÊS: Em Afonso Madeira tu castraste o nosso amor. Ele era o mensageiro que te cantava as minhas trovas. Afonso deu-te na carne o amor que eu não podia, por estar morta. Não soubeste cultivar essa dádiva. A crueza do teu pai falou em ti mais alto nesse crime. Não posso ter por companhia a sombra do meu assassino. (*Entra Constança.*)

CONSTANÇA: Eu já te tinha dito, Pedro. Vai-te embora desta ilha. Inês e eu somos hoje dois fantasmas serenos. E foste tu que sem o querer nos reuniste às duas.

PEDRO: (*Para Inês.*) Então de nada valeu tudo o que fiz para merecer o teu perdão? O cortejo nocturno nunca visto entre Coimbra e Alcobaça, numa multidão de círios. Ter entregue o teu cadáver aos costureiros da corte para o vestirem coroados com vestes sumptuosas. Ter dado as tuas falanges a beijar aos cortesãos atónitos. Ter mandado esculpir os nossos túmulos em mármore

eterno. Chorei por ti tão desvairado, como a rainha de Cartago chorou a morte de Eneias.

INÊS: Mais do que viúvo, tu foste a minha trágica viúva. Tornaste-me num mito para além do tempo. Reinar depois de morrer é o complexo de Inês que tu criaste. Sinto orgulho pela pérola que o teu remorso segregou. Mas isso não apaga a violência que fizeste ao Afonso. Foi como se a tivesses feito a mim também.

| (*Entra Afonso Madeira.*)

PEDRO: (*Para Constança.*) Que ironia esta. Houve um tempo em que era eu a colocar Afonso entre mim e Inês. O tempo com ele roubava-me o tempo com ela. Hoje é Inês que coloca Afonso entre ela e eu, a separar-nos nesta morte suspensa. (*Para Inês.*) A minha vida foram erros e máscaras depois da tua morte, e depois de mutilar Afonso. (*Para Afonso.*) Fiz cavaleiro de João Afonso Telo, que tanto me fez lembrar em jovem o teu rosto, e dediquei-lhe uma festa no Rossio para todo o povo, como não houve memória em Lisboa.

Dancei pela madrugada como louco, fingia amá-lo como te amei a ti. Mas era o vazio por dentro. A tua ausência de que fui o único culpado. Os homens matam aquilo que amam. (*Para Inês.*) Envolvi-me a seguir com Teresa Galega, a tua aia. Era uma mulher simples, mas trazia nos olhos o verde dos campos de Valadares onde nasceste. Sabia cozinhar na perfeição os petiscos da Galiza e de Castela. Fui caçado pelo estômago. Outra ironia. Do amor menos intenso que vivi, nasceu João, o mais ilustre dos meus filhos que foi rei vitorioso.

| (*Entra Fernão Lopes.*)

INÊS: Não são os teus afectos fugazes que me inquietam, mas sim a agressão e a barbárie. Com essas é que eu não sei lidar.

AFONSO: Por isso fizémos este jogo.

FERNÃO: E podemos continuar noutro registo. Não há nada melhor do que o teatro no país dos mortos.

CONSTANÇA: Eu já estou farta da minha biografia.

AFONSO: E eu já me aborrece tanta castração.

INÊS: Mas tu, Fernão, parece que descobriste o Novo Mundo. Desembucha, homem!

FERNÃO: Gil Vicente acaba de chegar à nossa ilha. Traz a sua companhia desfalcada. Houve actores chamados para outras vidas. Precisa de renovar os elencos. E fez-me uma proposta como se eu fosse o vosso agente. Vai voltar a pôr em cena a *Castro* do António Ferreira, e a seguir o *Pedro o Cru* do António Patrício, e queria que vocês integrassem o elenco. Eu disse-lhe que Pedro e Inês estão separados de facto, mas ele diz que não há problema. Na *Castro*, não há cenas em comum entre Pedro e Inês, e no *Pedro o Cru* Inês não entra, porque a peça passa-se depois da morte dela. O que é que vocês dizem? A digressão vai passar pelas ilhas todas, das Venturosas às Malditas.

AFONSO: A peça do *Pedro o Cru* conheço bem. Tem o meu papel onde canto e toco para o Pedro e ninguém fala sequer em castrar-me. Contem comigo!

CONSTANÇA: O que é que dizes Inês? Eu não me importo nada de fazer a tua ama de novo. Ainda sei as falas de cor.

INÊS: Eu gosto tanto do Gil Vicente a dirigir actores. É tão criativo. E de cada vez que volta ao país dos mortos, traz sempre novas técnicas.

FERNÃO: Isso quer dizer sim! E você, Pedro?

PEDRO: Já lá estou convosco. Mas sou um fantasma sem experiência. Os mortos vão adormecer quando eu fizer os monólogos do Patrício.

CONSTANÇA: Não te preocupes. As versões cénicas do Vicente são muito eficientes. Vão directas ao essencial.

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO: Venham depressa!
As barcas de Mestre Gil já estão no cais à vossa
espera.

| (*Saem. Inês e Afonso ficam para trás.*)

INÊS: Vou sentir saudades desta ilha escura.
Afeiçoamo-nos a tudo, até à própria morte.

AFONSO: Não estejas triste. Poderás cá voltar
na próxima temporada.

| (*Afonso conforta-a e saem.*)

Évora/Lisboa/Quarteira, Agosto de 2006

Nota: As citações entre aspas da *Crónica de El-Rei D. Pedro*, de Fernão Lopes, que integram algumas falas da personagem homónima, foram extraídas da edição d' *As Crónicas de Fernão Lopes* transpostas em português moderno por António José Saraiva (Lisboa: Gradiva, 4ª edição, 1997, pp.41-42).

(Página deixada propositadamente em branco)

APÊNDICE

(Página deixada propositadamente em branco)

O COMPLEXO DE INÊS

FORMULAR UMA NOÇÃO ARQUETÍPICA

«O caso triste e digno de memória,
Que do sepulcro os homens desenterra,
Aconteceu da mísera e mesquinha
De depois de ser morta foi rainha.»

CAMÕES, *Os Lusíadas*

Inês de Castro transita da factualidade histórica para a criação literária; quando a particularidade da história se transforma na universalidade arquetípica da poesia. E esta última adquire cidadania na linguagem da psicologia profunda especialmente através de Jung, o inventor da noção de complexo. A psicologia analítica, disciplina por ele fundada após a ruptura com Freud, em 1913, valoriza e estuda a faculdade mitopoética da psique, por

considerar que a psique se conhece a si mesma por meio da imaginação simbólica expressa nos conteúdos arquetípicos que integram a linguagem dos mitos. Foi a partir do complexo mítico inesiano que há dez anos atrás me surgiu a vontade inventiva de propor o complexo de Inês. Apresentado inicialmente como conferência num congresso organizado pelo Instituto Piaget, em Almada (04/05/1996), o texto surgiria impresso¹ mais tarde numa publicação editada pelo mesmo Instituto. É uma versão ligeiramente revista desse breve ensaio que achei oportuno agora incluir como apêndice a esta minha revisitação teatral do enredo inesiano.

A linguagem comum recebeu generosamente o conceito psicológico de complexo²,

¹ ROSA, Armando Nascimento, *O Complexo de Inês – Identificação Literária de um Arquétipo*, in *Aprendizagem e Desenvolvimento*, revista trimestral, vol. VIII, n.º 27/28, Lisboa: Instituto Piaget, Janeiro-Junho/1999, pp. 137-142.

² SAMUELS, Andrew, SHORTER, Bany, PLAUT, Fred, *A Critical Dictionary of Jungian Analysis*, London: Routledge & Kegan Paul, 1986, pp. 33-34.

aplicando-o desde então em múltiplos contextos, mais ou menos concordantes com a significação que presidiu à sua origem. O próprio Freud atribuíra a Jung a autoria do conceito de complexo e, mais tarde, com a dissidência deste último face ao seu magistério, acabou por desautorizar a utilização da noção de complexo para além de um quadro de implicações estritamente edipianas; Freud classificou mesmo, em termos depreciativos, a existência de uma, assim designada, «mitologia junguiana dos complexos»³. Ora é precisamente no espaço desta heresia mitológica, aos olhos da *censura* freudiana, que me situo para a configuração de um chamado complexo de Inês. Fui tentado a fazê-lo a partir da liberdade contagiante comunicada pela hermenêutica mitopoética, de filiação junguiana, proposta por Bachelard nos domínios da psicologia da imaginação.

Justificando a enunciação de vários complexos associados a uma psicologia poética das

³ In LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, J. B., *Vocabulário da Psicanálise*, trad. de Pedro Tamen, Lisboa: Presença, 1990, p. 77.

águas (de entre os quais se incluem, entre outros, o complexo de Ofélia e o complexo de Caronte), escreve Bachelard em *A Água e os Sonhos*: «[...] a crítica literária que não quer limitar-se ao levantamento estático das imagens, deve acompanhar-se de uma crítica psicológica que revive o carácter dinâmico da imaginação seguindo a ligação entre os complexos originais e os complexos de cultura. Não há, a nosso ver, outros meios para medir as forças poetizantes em acção nas obras literárias»⁴.

Neste sentido, procurarei explicitar aqui de que modo um complexo de cultura como o será, na sua vinculação designatória, o complexo de Inês, pode ser interpretado tendo a sua raiz em pulsões originárias, isto é, universalmente observáveis no dinamismo da psique, e amplamente demonstradas em diversas manifestações humanas, com especial intensidade qualitativa na criação poética.

⁴ BACHELARD, Gaston, *A Água e os Sonhos* - Ensaio sobre a Imaginação da Matéria, trad. de Antonio de Padua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 20.

Não obstante tratar-se de um episódio histórico, a desdita de Inês de Castro foi completamente assimilada e difundida nas roupagens simbólicas da literatura, e é nesta que o seu poder de ressonância arquetípica melhor pode ser analisado. Não basta apenas perguntar pelos motivos de interesse, essencialmente avolumados no apogeu do romantismo europeu, pela recriação escrita e cénica da história inesiana, diversamente envolta, por vezes, nos mais incríveis contextos de enredo⁵. Questionemo-nos antes pelo que de mais perdurável permanece, isto é, aquilo que impressiona de forma nodular os autores das inúmeras versões de um fragmento de história transformado em mito. É o testemunho do amor de Pedro por Inês, para além da morte desta, que mais os avassala? Sem dúvida que sim. Mas, uma consequência da concretização e celebração públicas dessa *hybris* passional atrai especialmente a sua atenção; refiro-me à macabra apoteose da coroação de Inês já morta.

⁵ SOUSA, Maria Leonor Machado de, *Inês de Castro - Um Tema Português na Europa*, Lisboa: Edições 70, 1987.

Há quem se furte à representação cénica e/ou literária deste excesso de *pathos*, a começar pelo modelo dramaturgico renascentista de António Ferreira que não ousou mostrar tal cena na sua *Castro*, seguindo, aliás, as prescrições constantes na *Arte Poética* de Horácio, no sentido de afastar do palco toda a visão directa da prática de crimes, bem como da materialidade obscena de cadáveres; ou, bem mais recentemente, o caso novecentista de Ruy Belo, no poema épico *A Margem da Alegria*, onde o autor dá voz à palavra do cronista, que exila o episódio da coroação póstuma para o território da fábula.

Mas a lenda sobrepõe-se literariamente aos factos presumíveis. E *reinar depois de morrer* (que seria o título adoptado em castelhano para a peça seiscentista de Luis Vélez de Guevara) é bem a divisa de Inês, esculpida pelo verbo camoniano (nos últimos quatro versos da estância 118, em epígrafe, do canto terceiro d' *Os Lusíadas*) e vaticinada nas palavras do coro da tragédia de Ferreira, quando aquele se dirige à morte, acusando-a de ser incapaz de aniquilar a fortuna póstuma da protagonista.

«CORO:

[...] Ó dura morte,
Como ousaste matar aquela vida?
Mas não mataste: melhor vida, e nome
Lhe deste do que cá tinha na terra. [...]
Aqueles matas tu somente, ó morte,
Cujo nome s'esquece, e a quem na terra
Fica de todo sepultada a vida.
Mas esta viverá, em quanto o Amor
Entr'os homens reinar, e sempre os olhos
De todos a verãõ com melhor nome.
Real amor lhe dará Real nome.
Ó que coroa lhe aparelha a morte!»⁶

Esta imagem de uma morta tornada rainha desempenha um papel fundamental na interpretação que me conduz à identificação do que proponho ser o complexo de Inês; porque desse trono simbólico emana um feixe de significações psicológicas explicativas da atracção que ao lon-

⁶ FERREIRA, António, *Castro e Poemas Lusitanos*, Lisboa: Ulisseia, 1989, pp. 225-226.

go dos séculos o destino inesiano produziu. Como já assinala anteriormente, para além da manifestação de um amor que deseja transcender as fronteiras da morte física, representado pela acção de Pedro, um outro aspecto se mostra crucial para falar de um complexo com o nome de Inês. À semelhança do que acontece com a adopção de Édipo pela terminologia analítica, também há um elemento exterior e alheio à vontade consciente de Inês: trata-se desse facto anómalo de ela ser aclamada rainha depois de morta. Inês não o queria nem o adivinhara em vida, do mesmo modo que Édipo não sabia que, ao casar-se com a viúva real de Tebas, contraía núpcias com a sua própria mãe. Isto porque a criação de um complexo extrai dos sentidos ocultos e (im)prováveis de narrativas míticas um conjunto de significações assimiláveis pelo olhar discriminante da consciência, como a psicologia do inconsciente o evidencia desde Freud. Mas, se da desventura edipiana conseguimos isolar sem dificuldade o tabu do incesto, qual é afinal a mensagem que nos é transmitida pela tragédia de Inês? A meu ver, ela encontra-se precisamente no *reinar de-*

pois de morrer, ser o sujeito do desejo ou devaneio sobre a perenidade pessoal na memória colectiva dos que sobrevivem à nossa despedida da vida, ou dos que ainda nem sequer nasceram; eis o conteúdo psicológico do que chamo complexo de Inês.

A universalidade e permanência da pulsão, que pretende contrariar de algum modo a finitude individual, autoriza a situar o complexo de Inês no núcleo duro, se assim quisermos, dos anseios transpessoais próprios da natureza orgânica e pensante, existencialmente mortal, do humano, e daí a sua natureza inegavelmente arquetípica. Persistindo ainda num contraste paralelo com o complexo de Édipo, enquanto este se reporta ao drama da origem na história de vida de cada indivíduo, dizendo respeito à sua condição umbilical, já o complexo de Inês se prende com a posteridade do sujeito do complexo, sujeito este que no contexto dele se pergunta: como será o mundo sem a minha presença? E a resposta ditada pela tutela do complexo é esta: quero deixar de mim algo que preencha esse tempo que me é fisicamente inacessível, uma obra, uma memória,

um espectro, um sinal; em suma, vestígios que assinalem a passagem individual e permitam um reinado, por mais restrito que seja, da silhueta subjectiva, no consciente colectivo dos vindouros. Ao manifestar-se assim na consciência, o complexo de Inês acompanha a interiorização profunda do terror melancólico pela mortalidade inscrita na condição dos vivos e, por isso mesmo, deseja simultaneamente superar essa auto-extinção cuja inevitabilidade antecipa.

Uma das mais belas concretizações literárias de temática inesiana, o drama *Pedro o Cru* (publicado em 1918) de António Patrício, explora, com tonalidades nietzschianas, essa vontade inumana em iludir a soberania da morte. Tal acontece, por exemplo, quando o autor parece disseminar, por personagens que representam o povo, no início do acto terceiro, um delírio imaginário que crê ter Inês ressuscitado ao ser exumada por Pedro. António Patrício principia a acção de *Pedro o Cru* praticamente onde António Ferreira tinha terminado a *Castro*. A ausência em cena de Inês viva intensifica a proliferação de traços aptos a serem lidos

segundo a perspectiva do complexo proposto. No último acto, num entendimento para além do bem e do mal, o Pedro patriciano compreende, num só gesto de aceitação, tanto o trágico fim da mulher amada como o seu próprio carácter vingativo e entronizador dela; condições possíveis para a eternização inesiana, exprimindo uma componente daquilo que designo por complexo de Inês.

«PEDRO

[...] Tudo, tudo foi bom. Tudo eu bendigo. Oigo bater o coração do meu destino. Agora sei, Inês... agora entendo. Morreste moça - p'ra viveres na eternidade sempre moça. Bendito seja sempre o teu martírio! Bendito o lobo em mim... bendita a hiena... [...]»⁷

⁷ PATRÍCIO, António, *Teatro Completo*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 168.

Implícito fica nestas palavras o papel fundamental desempenhado por Pedro, no que respeita à realização dos intentos que animam o complexo; pois para que alguém possa reinar simbolicamente depois de morto, necessário se torna que outros sujeitos vivos se encarreguem de salvaguardar reconhecidamente essa memória. Deste ponto de vista, toda a permanência na memória colectiva de figuras que valorizamos qualitativamente deve-se a uma resolução aplicada e bem sucedida do complexo de Inês, centrada nessas mesmas figuras tornadas por elas, mas através de nós (seus Pedros metafóricos), inesquecíveis. Estando assim dependente do processo de transmissão cultural no suceder das gerações, toda a obra engendrada pelo complexo de Inês solicita a cada um de nós aquilo que a Inês de Henrique da Mota suspira a Pedro antes de morrer nos seus braços:

«minha alma lembrai-vos dela»⁸.

⁸ MOTA, Henrique da, *Obras de Henrique da Mota*, Lisboa: Sá da Costa, 1982, p. 451.

A palavra poética é já em si mesma um trabalho da *alma*, se entendermos por alma não só uma entidade desencarnada e metafísica, mas também, ao modo de um James Hillman, o lugar da interioridade subjectiva onde se reúnem o afecto, a imaginação e a vontade de criar. A energia que mobiliza a criação poética (no seu sentido mais lato) na psique, consciente e inconscientemente, é um espaço exemplar para a manifestação do complexo de Inês. Imiscuída na expressão de conteúdos, na exteriorização de atitudes e imagens e na urgência ou persistência em comunicá-las, regista-se o impulso da individuada afirmação-de-si, pelo qual o sujeito projecta a obra a realizar.

Esta autonomiza-se dele no decurso do tempo, e segundo os trâmites em que se processa a recepção estética de que ela é alvo; ao mostrar-se *navegável* – assim como o *amor*, parafraseando os versos de Eugénio de Andrade –, a obra guarda e aguarda a probabilidade de ser menos *mortal* que a finita entidade do sujeito que a deu à luz.

Este carácter arquetípico do complexo de Inês – isto é, a sua identificação como modelo que energiza e/ou se apossa da dinâmica da psique – permite que o encontremos formulado em textos paradigmáticos das mais variadas épocas, como é o caso d’*O Banquete*, de Platão. O amor pela imortalidade acentua aqui uma tensão dualista que faz prevalecer o elogio pela permanência inesiana dos urânicos feitos do espírito, por oposição a um desdém, platonicamente monossexual, pelos filhos gerados graças ao afrodítico *eros* carnal reprodutivo. A única mulher a quem é dada fala nos diálogos de Platão corrobora este preconceito, mas o filósofo que na *República* ostracizara os poetas da sua utópica cidade – como se num recalçamento, que a razão lhe mascarou, quisesse arrancar de si mesmo o que nele era poeta – ostenta n’*O Banquete* uma outra postura crítica, algo inclusiva diríamos hoje, face aos poetas, por intermédio da voz de Diotima, a sábia professora de Sócrates que este invoca de memória.

«DIOTIMA:

[...] A meu ver, cada homem dá o máximo de si na esperança de um mérito imortal e de um nome glorioso que lhe corresponda. E tanto mais facilmente, na medida em que é superior. Pois o que o move é o amor da imortalidade. [...]

Todo o homem que tenha os olhos postos em Homero, Hesíodo e outros poetas de mérito não deixará, por certo, de preferir filhos como estes aos da humana geração, de lhes invejar a descendência que eles deixam após si e lhes confere, em virtude mesmo da sua imortalidade, a glória e um nome imortal!»⁹

Uma inflação *egóica*, a um tempo idealista e narcísica, desprende-se deste heroísmo poético que Platão, por via de Diotima, nos propõe; uma definição extremamente elucidativa afinal do complexo de Inês, no que este pressupõe de perdurabilidade de uma subjectiva solidão, que

⁹ PLATÃO, *O Banquete*, trad. e ed. de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Lisboa: Edições 70, 1991, pp. 79, 81.

procura ser o espelho simbólico feito das palavras do poeta para reflectir o rosto dos leitores futuros. Tal como a pedra dos túmulos inesianos, que esperam imutáveis «até ao fim do mundo», também a inventiva do poeta desafia o porvir, mesmo se profetizar, como na *Tabacaria* de Álvaro de Campos, a desapareição cósmica do nosso plano de realidade, incluindo a matéria das suas linguagens e dos humanos poetas e leitores. Fernando Pessoa constitui, aliás, uma figura emblemática que personifica o complexo de Inês, em expoente elevado, na vida e na obra, justamente pelo alcance vitorioso de um reinado mítico que na verdade principia bem depois da sua morte; hoje *rei virtual de uma Baviera* com fronteiras culturalmente expandidas. Também isto ele soube desejar, pelas escolhas pessoais que advieram dos determinismos existenciais e da fatalidade pátria. Leia-se, ainda de Campos, a *Gazetilha*, esse singular panfleto que começa por dizer-nos que:

«Dos Lloyd Georges da Babilónia
Não reza a história nada.»

Atente-se como neste poema se projecta o horizonte teleológico do complexo de Inês, reservado a uma elite maltrapilha de eleitos da arte e do pensamento especulativos. Salte-se depois para a segunda estrofe incontornável, sem esquecer a previsão final a proclamar-nos «Que amanhã é dos loucos de hoje!».

«Só o parvo dum poeta, ou um louco
Que fazia filosofia,
Ou um geómetra maduro,
Sobrevive a esse tanto pouco
Que está lá para trás no escuro
E nem a história já história.»¹⁰

De acordo com a psicologia analítica, os complexos encontram-se dotados de uma autonomia própria, capaz de determinar volições e procedimentos do sujeito, podendo inclusive apoderar-se da mente, por forma a estabelecer nela uma hegemonia despótica face a outras vertentes do

¹⁰ PESSOA, Fernando, *Livro de Versos de Álvaro de Campos*, edição de Teresa Rita Lopes, Lisboa: Estampa, 1993, pp. 240-241.

carácter individual. Fanatismos e fundamentalismos contam-se entre as atitudes radicais violentas que exibem o poder de dominação psíquica de certos tipos de complexos. Interessa-me, neste momento, investigar analogias (mais do que analisar patologias) cujas significações auxiliem a compreender a manifestação arquetípica do complexo de Inês nas criações humanas da linguagem e da arte em geral.

De entre as experiências-limite do sujeito, a ansiedade suicidária pode amplificar grandemente a alma poética, quando esta é devorada pela esfinge do complexo de Inês. Florbela Espanca e Mário de Sá-Carneiro (cujas obras apresentam singulares convergências de aproximação mútua, temática e estilística), protagonistas ambos de processos de inadaptação aguda, demonstram em muitos poemas essa certeza singular de uma estética jubilação após a cortejada morte. Veja-se o exemplo do soneto de Florbela, que a trágica ironia da autora intitulou *Versos de Orgulho*. Nele a poetisa interpreta o papel de uma Inês simbólica, transfigurada na imagem da mulher-artista, cuja diferença e altitude provocam a hostilidade e a agressão dos

outros. À semelhança da estrangeira ameaçada que é Inês, Florbela vê-se como um ser perigoso sob o qual uma conjura colectiva se irá abater.

«O mundo quer-me mal porque ninguém
Tem asas como eu tenho! Porque Deus
Me fez nascer Princesa entre plebeus
Numa torre de orgulho e de desdém!

Porque o meu Reino fica para Além!
Porque trago no olhar os vastos céus,
E os oiros e os clarões são todos meus!
Porque Eu sou Eu e porque Eu sou Alguém!

O mundo! O que é o mundo, ó meu amor?!
O jardim dos meus versos todo em flor, [...]»¹¹

Parei aqui na leitura do soneto com o propósito de chamar a atenção para os dois últimos versos citados: neles o mundo é identificado com o jardim de versos da autora. O sujeito poético

¹¹ ESPANCA, Florbela, *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. II, Poesia, 1918-1930, Lisboa: D. Quixote, 1987, p. 167.

sabe que é pelo mundo dos versos que vive, que é através deles que algo de si perdurará numa desforra sobre a efémera existência do humano. O mesmo é dito, de outro modo, no espectáculo de auto-flagelação dos últimos poemas de Mário de Sá-Carneiro. Destaque-se o verso de *Caranguejola*, onde na regressiva paródia sobre as ruínas de si mesmo, o poeta faz a profecia acerca da recepção póstuma dos seus escritos.

«De aqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda; [...]»¹²

A despeito das derrocadas vivenciais, é de acentuar esta vocação ganhadora do complexo de Inês, cristalizada na convicção, mantida por ambos os poetas, de que, apesar de falharem a vida, a obra sobreleva-a, transformando a negatividade existencial num sentido assertivo capaz de resistir incólume à voragem de Cronos. Convicção esta encontrada nos escritos, tanto de Florbela como de Sá-Carneiro, assinalando

¹² SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Poesias*, Lisboa: Ática, 1978, p. 159.

o único refúgio apaziguador a que acedem as suas personalidades, enfermas de inadaptação. Na escrita recolhem eles projecções valorativas de si próprios, como espelhos de um narcisismo catártico, e, portanto, auto-terapêutico; porém não suficientemente curativo já que os não exorciza da sedução auto-destrutiva da morte.

Como tenho vindo a sublinhar, o complexo de Inês assume uma natureza solar, afirmativa, embora de ressonância fáustica, que corresponde, muito camonianamente, àqueles que se vão da lei da morte libertando, mercê dos actos que empreenderam na vida. Num dos seus soltos fragmentos, Fernando Pessoa verbaliza, em termos de auto-gnose programática, a amplitude do complexo, numa antevisão de triunfo inesiano que, para se efectivar, necessita, segundo ele o prevê para si mesmo, da experiência trágica e sacrificial sofrida pelo sujeito.

«Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso. Só quero torná-la grande, ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo. Só quero torná-la de

toda a humanidade, ainda que para isso tenha de a perder como minha.»¹³

No reverso jânico deste voluntarismo prometeico, inflado de sublimação, esconde-se um lado tenebroso do complexo de Inês: freme ele no desejo brutal de reinar a qualquer preço, nem que para isso a memória deixada pelo sujeito à comunidade humana seja a mais ignominiosa. Esta será a sombra inferior do complexo, na qual se agrupam aqueles que pela malignidade dos seus actos parecem ambicionar uma espécie de glorificação negativa na memória colectiva futura. Nesta vertente hetero-destrutiva do complexo de Inês, verificamos a contiguidade existente entre cultura e barbárie, personificadas em gémeas siamesas inseparáveis, ou melhor, como viu Walter Benjamin, que «não há nenhum documento de cultura que não seja também documento de barbárie» (*Teses sobre a Filosofia da História*). E nem é necessário enfatizar o quanto de bárbaro encerra a histó-

¹³ PESSOA, Fernando, *Obra Poética*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981, p. 1.

ria fundadora do complexo. Vítima da chamada razão de estado, Inês é imolada por motivações político-nobiliárquicas (numa espécie de múltipla xenofobia: moral, classista e nacionalista) e revela, no seu grotesco de datação medieval, o perigo a que todo o indivíduo está sujeito no interior de uma estrutura societária de distribuição tirânica de poderes. O que nos pode hoje estimular a reflexão na planeada morte de Inês, para além do contexto romanesco, é também a vulnerabilidade extrema do indivíduo, esmagado por uma ordem que decide pura e simplesmente eliminá-lo.

Perceptível já no drama *Pedro o Cru*, de Patrício, essa obscura face do arquétipo é nitidamente descrita por Herberto Helder no conto *Teorema*¹⁴. Ao colocar como narrador da prosa um dos algozes de Inês, supliciados por Pedro, o escritor retrata a aura demoníaca, mas resignada, do carrasco que assim se irmana, como um duplo antagónico, com a bárbara justiça do rei. Isto porque a vingança de Pedro acaba por par-

¹⁴ HÉLDER, Herberto, *Os Passos em Volta*, 6.ª edição, Lisboa: Assírio & Alvim, 1994, pp. 115-121.

participar igualmente desta sinistra lua do complexo de Inês, sob a esfera da qual é pelo crime que o sujeito encontra a perpetuação da memória atroz de si mesmo; o cognome de *cru(el)* com que a história ficou a conhecer esse amante ferido é disto uma marca assinalável. Mas seja de que natureza forem, culturalmente memoráveis ou barbaramente infames, os efeitos do complexo de Inês emergem dos vestígios que cada vida humana deixou da sua acção individual, destinados aos tempos posteriores à sua passagem pela terra.

Tentei pôr a claro aqui a possibilidade do complexo de Inês, de modo a tornar plausível a sua detecção em criações literárias e artísticas, em realizações sociais e culturais, ou ainda em gestos inomináveis; todos eles espelhos multiformes da actividade e das volições da psique. Guiei-me para o intuir pela função mitopoética, que permite uma liberadora fuga a toda a literalidade. Reside nela a fruição existencial e polissémica do pensar metafórico, capaz de extrair símbolos dos labirintos da experiência de vida. A literalidade aprisiona e mata, porque nos prende ao dogma unilateral, que gera fundamenta-

lismos; a imaginação simbólica pluraliza o olhar e desperta-nos para a natureza múltipla do real, amplificando os ângulos da nossa percepção.

Estou consciente, entretanto, que também a escrita deste texto participou inevitavelmente do complexo de Inês. Animado pelo desejo de o identificar, como poderia ele escapar a um inesiano pacto com o futuro?

coleção
dramaturgo

I
IMPRESSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U

