

# humanitas

**Vol. XLVIII**

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HUMANITAS

Vol. XLVIII • MCMXCVI



NAIR DE NAZARÉ CASTRO SOARES  
*Universidade de Coimbra*

À memória de Maria Luísa Lisciani Costa Ramalho

MARTÍRIO E SACRIFÍCIO VOLUNTÁRIO  
NA TRAGÉDIA HUMANISTA  
E NO MITO INESIANO:  
EM ANTÓNIO FERREIRA E EUGÉNIO DE CASTRO

Essencializada pela experiência humana milenar, a morte na flor da idade, a vida cortada em flor, pela mão de Deus, ou por vontade dos homens, recobre-se, em todos os tempos, de poesia, emoção e transcendentalidade.

Os *Poemas homéricos*, a lírica grega, a tragédia ática do século V a. C., a poesia dos autores latinos do período clássico, o drama senequiano e os textos bíblicos, designadamente o *Livro de Job*, exprimem a efemeridade do humano, a inevitabilidade da morte com motivos poéticos que se repetem e se tornam verdadeiros *topoi*.

Neste contexto, de grande fortuna é a expressão *ἄρθος ἡβης* que se encontra em Mimnermo e Semónides de Amorgo e é retomada por Virgílio, por Séneca e pelos dramaturgos quinhentistas<sup>1</sup>.

No que se refere à tragédia humanista, a *Ioannes Princeps* de Diogo de Teive exemplifica bem este motivo, ao dimensionar a morte prematura do Príncipe João, único herdeiro do reino (v. 874-883): 'Quem há que não considere todas as coisas, ainda que à superfície pareçam estáveis, como inteiramente caducas e as não julgue próximas do ocaso, quando o nosso querido Príncipe, na sua frescura de flor amanhecendo, ele, sim, no pleno vigor das suas forças, desapareceu, como uma brisa, dos olhos de todos, e se foi como um sono ou fumo leve<sup>2</sup>, como a alegre rosa que desabrocha na

---

<sup>1</sup> Cf. e. g. VIRGÍLIO, *Aeneis*, VII, 162: *primaevae flore iuventus*; SÉNECA, *Phaedra*, 620: *tu qui iuventae flore primaevae uiges*.

<sup>2</sup> Os mesmos símiles encontram-se já em VIRGÍLIO, *Georgica*, IV, 499-500; *Aeneis*, II, 791; IV, 278 e IX, 658; V, 740 e ainda em SÉNECA, *Troades*, 392-396.

Cf. ainda os v. 840-841, 877 e 1201-1202, onde os verdes anos do Príncipe, que vai morrer, são invocados.

Primavera, rosa que de manhã brilha na sua beleza de flor atraente, à tarde perde por completo a sua formosura?<sup>3</sup>

Nestes últimos versos (881-883), compara Teive a consunção progressiva e o desaparecimento do Príncipe ao emurchecer das flores, imagem que se encontra na *Ilíada* e é retomada pelos poetas latinos Catulo, Virgílio, Ovídio, Séneca e pelos autores quinhentistas, desde a poesia lírica à prosa de carácter moralizante, de que é exemplo expressivo o *De contemptu mundi* de Erasmo<sup>4</sup>.

Também a tragédia *Castro* de António Ferreira, sem o arrebique retórico do texto latino, invoca os verdes anos de Inês, para encarecer o amargor da morte que a vai ferir. É a protagonista que, no início da peça, se apresenta «... na viva flor da minha idade» (acto I, v. 52), para, na iminência da catástrofe, se lastimar: «Não sinto já, nem choro minha morte,/ inda que injustamente assi me busca,/ inda que estes dias assi corta/ na sua flor indigna de tal golpe» (acto IV, v. 174-175). O Coro final deste mesmo acto (v. 343-344), solidário com a Castro, deplora também « ãa vida assi cortada em flor».

Além destas comparações poéticas colhidas na tradição clássica e testamentária, a sensibilidade do século XIV cria a personificação da morte — ser de formas humanas e cadavéricas ao mesmo tempo, a contrafigura repugnante do ser vivente, que impõe ao homem um destino inexorável. A partir de então, o tema da proclamação do poder da morte, em que é

---

<sup>3</sup> Vide o texto latino e a tradução, in: NAIR DE NAZARÉ CASTRO SOARES, *Tragédia do Príncipe João* de DIOGO DE TEIVE. Coimbra, 1977, p. 210-211: *Quis cuncta, quamuis fronte prima appareant/ stabilia, prorsus non caduca deputet,/ et proxima esse occasui non iudicet,/ cum noster ille flore primaevuo uigens,/ ille, ille Princeps uiribus firmis ualens,/ instar recessit aurae ab oculis omnium/ abiitque ueluti somnus aut fumus leuis,/ ut laeta uerno tempore exiens rosa,/ quae mane flore pulchra conspicuo nitet,/ uesperè decorem prorsus amittit suum?*

<sup>4</sup> Vide HOMERO, *Ilíada*, VIII, 306-308 e XVII, 53-60. Cf. e. g. VIRGÍLIO, *Aeneis*, IX, 435-436 e SENECA, *Phaedra*, 768-771. Entre os autores quinhentistas, vide e. g. DIOGO BERNARDES, égloga *Adónis*, que deplora a morte do Príncipe João («Assy se foy teu rosto descorando/ como o lyrio no campo, ou a bonina,/ a quem o arado talha em trespassando») e CAMÕES, *Lusíadas*, III, 134, em que esta imagem se repete para cantar a morte de Inês («Assi como a bonina, que cortada/ antes do tempo foi, cândida e bela./ sendo das mãos lascivas maltratada/ Da minina que a trouxe na capela»). Entre os tratadistas, refira-se ERASMO, *De contemptu Mundi*, in *Opera omnia*. Leiden, 1703 [cit. LB ], t. V, p. 1248, que compara a beleza física, na sua fugacidade, com o frescor da rosa, perdido no momento em que é cortada pelo alvo dedo de uma donzela.

frequente o emprego da fórmula *ubi sunt*, torna-se uma constante, como revelam as representações iconográficas do tempo<sup>5</sup>.

Nos alvares da Idade Moderna, Petrarca consagra literariamente o *Triunfo da Morte*, a sublimação poética da amarga consciência da caducidade da vida, da fragilidade da condição humana, que vai servir de inspiração aos autores dos séculos seguintes.

Assim, nos autores do Renascimento, a expressão literária da morte combina o sentimento da precaridade da vida, de cariz clássico, e, na linha da tradição medieval, a atitude tipicamente humanista de protesto contra a morte injusta e arrebatadora, sentida como um roubo, uma privação da glória, da fama neste mundo, que confere ao homem a imortalidade<sup>6</sup>.

Neste sentido, o tema da morte está representado, entre nós, desde a obra de Cataldo<sup>7</sup> e a poesia do *Cancioneiro geral* — com composições de diversos autores à morte do Príncipe Afonso — e, a partir de então, na poesia lírica, na tragédia, e em orações fúnebres em prosa<sup>8</sup>.

Cabe, no entanto, ao género dramático o privilégio de realizar a *mímêsis* através da acção<sup>9</sup>, que permite colocar em cena, perante os olhos do espectador, o homem em face do seu destino, em face da morte, que a todos toca.

A este aspecto é sensível Diogo de Teive, ao escrever a *Tragédia do Príncipe João*, que os poetas e prosadores da época sentidamente prantearam, nos seus versos. Enaltecido ao longo da peça, esse jovem, no verdor da idade, cujo valor se vislumbrava incomparável, é ceifado pela morte impiedosa, monstro horrendo com forma de mulher (v. 53-74), que o rouba à vida e à glória terrena — *aetate florens obiit inclitum decus* — na flor da

<sup>5</sup> Vide ALBERTO TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*. Torino, 1957; MÁRIO MARTINS, *Introdução histórica à vidência do tempo e da morte*. Braga, 1969.

<sup>6</sup> Vide DANIEL MÉNAGER, *Introduction à la vie littéraire au XVIe siècle*. Paris, 1968: «Thèmes humanistes - La gloire», p. 75-78 e FRANÇOISE JOUKOVSKY, *La gloire dans la poésie française et néolatine du XVIe siècle*. Genève, 1969, p. 120 e sqq.

<sup>7</sup> Vide e. g. AMÉRICO DA COSTA RAMALHO, *Estudos sobre a época do Renascimento*. Coimbra, 1969, p. 31-83.

<sup>8</sup> Vide NAIR DE NAZARÉ CASTRO SOARES, *Tragédia do Príncipe João de DIOGO DE TEIVE*, «O tema da morte do príncipe D. João na poesia quinhentista», cit., p. 37-57.

<sup>9</sup> ARISTÓTELES, na *Poética* (1449b 24-28), define a tragédia como mimese da acção humana, da conduta de grandes figuras míticas ou históricas, capazes de provocarem o terror e a piedade e estimularem a catarse.

idade, morreu essa glória ilustre' (v. 1348). O poeta Diogo de Teive, ao apresentar-nos o modo como o príncipe morreu, a sua atitude de aceitação cristã, a sua serenidade e coragem, própria dos grandes, permite a meditação individual perante a morte, tema fulcral da espiritualidade humanista, que Erasmo reiteradamente apresenta, nas suas obras<sup>10</sup>.

Não só pela vida, mas ainda pela atitude final em face da morte, a nobreza daquele que vai morrer se revela incomparável à de um homem vulgar<sup>11</sup>, pelo que a tragédia, que põe em cena figuras de elevada condição social, segundo preceitua Aristóteles se torna campo propício a esta reflexão.

A par do motivo da morte prematura, natural ou por mãos assassinas, de que são exemplos a *Ioannes princeps* e a *Castro* de António Ferreira, debate-se também, nas tragédias desta época, a causa da morte, o motivo último que a ela conduz, que a precipita — a culpa, que gera o castigo, de raiz esquiliana, com fundamentação, do ponto de vista religioso, no passo do *Génesis* sobre o pecado original.

Na tragédia de Teive, por exemplo, o tema da morte e a reflexão sobre ela afloram aqui e além, nas falas das diversas personagens e nos cânticos do Coro, como expressão da vontade de Deus e dos seus desígnios, incompreensíveis aos mortais, como um verdadeiro martírio.

Notável é, neste sentido, a atitude do Rei. O seu carácter, retratado em cena, não tem apenas realidade literária, mas é antes um dado histórico: a coragem e fortaleza régias, ideais estoicos tão em voga no Renascimento, são elogiadas por prosadores e poetas, em latim e em vulgar — de que é exemplo a carta I do livro I, de António Ferreira, *Congratulação de todo o reino a el-Rei D. João III, na morte do Príncipe D. João, seu filho, que sofreu pacientissimamente*.

---

<sup>10</sup> ERASMO, *De praeparatione ad mortem* (LB, V, p. 1293-1318), *Enchiridion militis Christiani* (LB, V, p. 1-66), *De contemptu mundi* (LB, V, p. 1239-1262) e ainda esparsamente nos *Colloquia familiaria* (LB, I, p. 625-890) e nos *Adagia* (II).

<sup>11</sup> Vide e. g. a descrição da morte do Infante D. Duarte, irmão de D. João III, em ANDRÉ DE RESENDE, *Vida do Infante Dom Duarte*, in: *Obras portuguesas*. Lisboa, 1963, p. 123-129 e ainda os vários exemplos que a história nos lega, em MÁRIO MARTINS, *op. cit.*, vol. I, cap. IV, «A morte dos grandes», p. 51-59. Pode mesmo um nobre ser executado: no entanto, o seu exemplar comportamento, ao enfrentar a morte, como que redime todas as suas culpas e o faz impor-se como modelo de conduta. Vide e. g. a descrição da morte do duque de Bragança por GARCIA DE RESENDE, *Crónica de D. João I*, ed. de JOAQUIM VERÍSSIMO SERRÃO. Lisboa, 1973, cap. XLVI, p. 64-70.

São estas palavras postas na boca do Rei, segundo a narração de Fílanax, na *Ioannes princeps*<sup>12</sup>: «Neste mundo, ó filho, nós, multidão peregrina, demoramos tanto tempo quanto agrada a Deus, que a um aceno Seu tudo revolve e governa. Se Ele te chamar agora para te unir aos seus, abando-narás os reinos terrenos e demandarás, tornado feliz, os reinos celestes, gozando de uma sorte melhor. Melhores são realmente os bens eternos do que estes tão mesquinhos — caducos, passageiros e instáveis [...].

«Mas aquele que ao céu tiver ido buscar a sua origem, despojar-se-á das misérias terrenas e não sentirá do pecado original os antigos contágios. Ele entenderá que não está na sua mão querer ou recusar, a tal ponto se sentirá todo dependente do arbítrio de Deus, a cuja vontade é justo obedecermos. [...]

«Ora se for Cristo a reclamar-te a vida que Ele mesmo te deu a título precário, entrega-lha e Ele fará de ti um Príncipe para sempre poderoso nas Suas moradas e entregar-te-á um ceptro que dia algum será capaz de arrebatá-lo.»

Além do acatamento da morte, expressão da vontade divina, que estas palavras do Rei traduzem, surge, na peça, a problemática da culpa como causa dessa mesma morte, levantada pela Rainha, nestes termos<sup>13</sup>: ‘Se isto aconteceu, ó Cristo, por castigo dos meus pecados, devia ser eu a única a sofrer a punição merecida. Se a culpa foi do povo, também melhor teria sido que eu só a resgatasse, em vez do inocente filho sem mancha, cuja virtude desde tão tenra idade se elevou sempre ao mais alto grau.’

---

<sup>12</sup> Vide o texto latino e a tradução, in: NAIR DE NAZARÉ CASTRO SOARES, *Tragédia do Príncipe João* de DIOGO DE TEIVE cit., p. 220, v. 998-1020: «*His, nate, terris tam diu facimus moram/ peregrina turba, quamdiu placet Deo,/ qui cuncta nutu uoluit ac regit suo./ Si te ille nunc accersat, ut iungat suis,/ terrena linques ac petes caelestia/ iam regna felix, sorte meliori fruens:/ meliora quo sunt sempiterna his infimis,/ quae sunt caduca, fluxa et inconstantia [...].*

«*Verum ille caelo traxerit qui originem/ terraeque sordes exuet, nec sentiet/ antiqua primi criminis contagia./ Is uelle nullum habebit aut nolle proprium,/ pendebit adeo totus arbitrio Dei,/ parere cuius nos uoluntati decet. [...]*

«*Si poscat igitur quam dedit precario/ uitam ipse Christus, reddito et te Principem/ constituat usque in atriis magnum suis/ sceptrumque tradet nulla quod adimet dies*».

<sup>13</sup> Vide o texto latino e a tradução, in: NAIR DE NAZARÉ CASTRO SOARES, *Tragédia do Príncipe João* de DIOGO DE TEIVE cit., p. 238-239 v. 1213-1218: «*Si malis id contigit,/ o Christe, nostris, luere poenas debui/ ego uno meritis. Culpa si populi fuit,/ ego quoque melius pertulisset, quam innocens/ sine labe natus, summa cuius exstitit/ in tam tenella semper aetate pietas.*

Na *Castro*, a problemática da culpa é mais complexa, e colocada em duas vertentes: a culpa do Rei, que paga, com a obstinação de D. Pedro no seu amor por Inês, a desobediência filial devida a seu pai, D. Dinis; e a culpa da protagonista, que oscila entre a declaração da sua inocência e a denúncia/consciência própria do seu pecado<sup>14</sup>.

Consideremos o confronto entre Inês e o Rei, na cena I deste acto, descrito por Ferreira de forma diversa nas duas edições da sua tragédia, a de 1587 e a de 1598. O dramaturgo, ao depurar o texto da sua obra — segundo os novos cânones da tragédia grega, que a teorização de Trissino e a as edições aldinas da tragédia ática do séc. V divulgavam — não só imprime maior densidade dramática ao texto, como se afasta do modelo senequiano e da sua fonte mais próxima, a *Ioannes Princeps*. Neste sentido, vários versos da edição de 1587 (IV, v. 85-130), em que o Rei acusa Inês e ela se defende são remodelados ou simplesmente suprimidos, por apresentarem uma postura filosófico-religiosa do autor, motivada pelo modelo reflexivo de Séneca e pelos debates religiosos da época — presentes também na tragédia de Teive. A insistência do Rei nas culpas de Inês e os argumentos que a heroína utiliza em defesa da sua inocência contêm reflexões sobre o tema da morte, que merecem comentário.

Já o Coro, no início da cena, num passo que é comum às duas edições, ao sentir a irreversibilidade da sorte de Inês, pois contra ela «é a sentença dada»<sup>15</sup>, lhe oferece o conselho estoíco de aceitar a morte (IV, v. 6-8):

«[...] Eis a morte  
Vem, vayte entregar a ella, vay de pressa,  
Teras que chorar menos.»

---

<sup>14</sup> No acto II, só os Conselheiros lhe vêem culpa. No acto III é apresentada a protagonista a debater-se com a consciência de culpa, considerada, no entanto, como *hamartía* da tragédia clássica. No acto IV, os Conselheiros e o Rei, apesar do carácter indeciso deste último, aliam-se para condenar Inês. A sua morte é considerada indispensável ao bem comum, *phármakon sôterias*, ‘remédio de salvação’. Sobre este motivo trágico, vide C. NANCY, ΦÁΡΜΑΚΟΝ ΣΩΤΕΡΙΑΣ: le mécanisme du sacrifice humain chez Euripide’, *Théâtre et spectacles dans l’Antiquité*, in: *Actes du colloque de Strasbourg* (5-7 novembre 1981), p. 17-30. Vide NAIR DE NAZARÉ CASTRO SOARES, *Teatro clássico no século XVI. A Castro de António Ferreira — Fontes, originalidade*. Coimbra, 1996, p. 189-190 e 197 e sqq.

<sup>15</sup> Cf. acto IV, v. 133 (ed. 1587) e v. 93 (ed. 1598). A expressão «contra ti é a sentença dada», proferida por Pacheco, tem paralelo na *Medea* de Séneca, na resposta de Creonte a Medeia (v.198: *Vox constituto sera decreto uenit*), numa cena que poderá ter fornecido elementos dramáticos a Ferreira.



Esta atitude do Coro vai de encontro ao motivo euripídiano do sacrifício voluntário, ao conselho da *libera mors* senequiana<sup>16</sup>.

Diferente, contudo, é a intervenção do Rei, na primeira edição da *Castro*, eliminada na edição definitiva, que, à semelhança dos passos referidos da *Ioannes princeps*, exprime a concepção cristã da entrega da vida a Deus, e mesmo da grandeza do martírio<sup>17</sup>:

«Sacrifícate a Deus; pois te he forçado  
Partireste pera elle, gran prudencia,  
He fazer de vontade o necessario.»

Esta necessidade, que o rei legitima com a culpa, vai dar razões a Inês para se justificar. A sua defesa, que poderíamos resumir com as palavras de Célia, na *Orazia* de Pietro Aretino «Amor legge non have» (II, 449), leva o rei a pronunciar-se de novo, nestes termos<sup>18</sup>:

«Se em tua consciencia te parece  
Que não mereces morte, o bom conselho  
He tomar esta morte por marteiro.»

A problemática do valor da consciência e da sua invulnerabilidade — eco das disputas religiosas, transmitido talvez pelas tragédias de Buchanan — tinha ocupado, no acto III, largos versos do diálogo entre a protagonista e a Ama, retirados na edição de 1598<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Esta atitude do Coro reflecte a progressão dramática da peça, já que, pouco antes, no acto III, o mesmo Coro, receoso pela sorte de Inês, a aconselha a fugir (v. 181-190): «...Fuge, coitada, fuge, que já soam/ as ferraduras, que te trazem/ correndo a morte triste. Gente armada/ correndo vem, senhora, em busca tua...»

<sup>17</sup> Cf. ed. de 1587, v. 111-113.

<sup>18</sup> *Ibidem*, v. 122-124.

<sup>19</sup> Nove versos da edição de 1587 (v. 131-139) mostram Inês, na sua humildade, a confessar-se pecadora. Por isso a edição de 1598 omite estes versos e substitui-os por dois apenas, que, sem retirarem dignidade à heroína trágica, exprimem a causa do seu temor (v. 109-110): «Como estará alma leda em culpa sua? / Julgam-me mal os homens, e a Deus temo.»

Na fala da Ama que se segue e que existe, com algumas diferenças, nas duas edições, põe-se o problema do valor da consciência: «Basta soo a consciencia, basta tanto / Que com esta ha de ter Deos toda a conta.» (v. 147-148 da primeira edição, que correspondem aos v. 114-115 da segunda).

Dona Inês, logo a seguir, numa intervenção que falta na ed. de 1598, apela para os seus propósitos e intenções, tentando redimir assim a sua culpa (v. 158-171).

Num mundo de extrema insegurança religiosa, o humanista escocês, simpatizante das ideias heterodoxas, exprime frequentemente o princípio da pureza de consciência e do seu valor, que ocorre também nestes versos da *Castro*. A. Irvine Watson aponta vários passos das obras de Buchanan que poderiam ter servido de fontes a Ferreira: a atitude de Ífis (v. 567-568) e Símaco (v. 571-576) em *Jephtes* e um trecho do coro (v. 858-862) em *Baptistes*<sup>20</sup>.

Outro tanto não acontece, na edição definitiva, em que a culpa de Inês é insinuada dentro dos limites adequados à caracterização da alta dignidade da protagonista, segundo a preceptística aristotélica, que o poeta se preocupa em seguir.

Ao longo do acto IV, a culpa é encarada, segundo os diferentes pontos de vista das diversas personagens, quer a nível dos princípios, da ética e da política, quer a nível da casuística: a Castro vai ser morta por aqueles que lhe vêem culpas e a condenam.

No entanto, a heroína redime a culpa com o seu sangue, pelo que se impõe, ao cair do pano, como inocente. Para tal, contribuem o arrependimento do Rei, o *kommos* do Coro, no final do acto IV, que anunciam, em prolepse, as palavras do Infante, no acto seguinte (v. 115-118):

«Se mal vos merecia, em mim vingáreis  
esse mal todo. Aquela ovelha mansa,  
inocente, fermosa, limpa, casta,  
que mal vos merecia?»

Ilibada, ou diria mesmo purificada, aos olhos do espectador, a Castro é assimilada por Ferreira às figuras trágicas, exemplos paradigmáticos do sacrifício voluntário, motivo dramático de raiz euripidiana.

Eurípides, sem desapear o herói trágico do pedestal em que os antigos o tinham erguido, cria novos heróis, figuras reais, com as suas fraquezas e os seus defeitos, figuras humildes, como as amas, os servos, os mensageiros e, acima de tudo, imagina os jovens puros, desinteressados, capazes de entregarem a própria vida por uma boa causa. Surgem assim as famosas personagens que se oferecem ao sacrifício, para salvar a pátria, ou para defender um parente, ou um amigo. São os modelos da ética, da generosidade, que a realidade já não oferece, e é necessário impor como

---

<sup>20</sup> Vide A. IRVINE WATSON, 'George Buchanan and Antonio Ferreira's *Castro*', *Bulletin of Hispanic studies* 31 (1954) 65-77.

símbolos. Vários são os exemplos nas tragédias de Eurípides: Políxena em *Hécuba*, Macária em *Heráclidas*, Meneceu em *Fenícias*, Ifigênia, em *Ifigênia em Áulide*<sup>21</sup>.

Também Séneca, no período argênteo da literatura latina, se deixou cativar pelo mais trágico dos dramaturgos gregos (Aritóteles, *Poética*, 1453a 19), no que respeita ao motivo dramático do sacrifício voluntário, que confina com a atitude da *libera mors*, de que é exemplo expressivo o episódio da morte de Políxena, em *Troianas*.

O motivo trágico do sacrifício voluntário, no mito inesiano, é sugerido na *Castro* de Ferreira, como também, cerca de duas décadas mais tarde, no episódio do canto III d'*Os Lusíadas*. Diverso, no entanto, é o aproveitamento poético deste motivo, nos dois autores. Camões identifica Inês a Políxena (est. 131):

«Qual contra a linda moça Policena,  
consolação extrema da mãe velha,  
porque a sombra de Aquiles a condena,  
co ferro o duro Pirro se aparelha;  
Mas ela, os olhos com que o ar serena  
(Bem como paciente e mansa ovelha)  
na mísera mãe postos, que endoudece,  
ao duro sacrifício se oferece.»

Ferreira aponta a Inês, pela voz de Coelho, o exemplo daquelas que, na Antiguidade, se entregaram ao sacrifício supremo:

«Não ouviste  
Já das Romãs e Gregas com que esforço  
morreram muitas, só por glória sua?  
Morre pois, Castro, morre de vontade,  
pois não pode deixar de ser tua morte.»

Estas jovens romanas e gregas, tal como Inês, foram vítimas de um poder despótico e, perante o jugo da necessidade, da *anánkê*, assumiram o sacrifício da própria vida. Na *Castro*, o motivo do sacrifício voluntário realiza-se através de sugestões dramáticas semelhantes às que ocorrem nas peças de Eurípides: a urgência do tempo trágico, o recurso às crianças silenciosas, para reforçar a emoção, a focalização centrada na personagem

<sup>21</sup> Vide HELENE P. FOLEY, *Ritual irony: poetry and sacrifice in Euripides. Ithaca and London*, 1985; MARIA DE FÁTIMA SILVA, 'Sacrifício voluntário. Teatralidade de um motivo euripídiano', *Biblos* 67 (1991) 15-41.

que vai entregar-se ao sacrifício e as cambiantes psicológicas que a definem, em todo o seu fulgor, o relato da sua morte fora de cena, a comiseração e os lamentos do Coro<sup>22</sup>.

Todavia, para além da influência do teatro grego, a presença do motivo euripídiano do sacrifício voluntário, na *Castro*, justifica-se ainda pela moral estóica tão em voga, na época: o desprendimento, a coragem, manifestados na morte, conferem dignidade e nobreza à personalidade humana<sup>23</sup>.

Dirá Inês, na fala que antecede a sua *rhêsis* final, na peça (v. 144-145) — remniscência da atitude de suplicante, tão característica da cultura e da espiritualidade gregas:

«Co estes teus pés me abraço, que não fujo.  
Aqui me tens segura.»

Mas, tal como as heroínas euripídianas, não sem lutar, não sem recorrer a uma lógica racional e emotiva, em que o retórico e o persuasivo se confundem, em que o problema pessoal adquire uma dimensão filosófica.

A realidade-esperança em que se debate a Castro, a heroína trágica, captou-a o poeta António Ferreira até ao limiar do que ainda é possível dizer em palavras com sentido, ao tratar dramaticamente o tema do amor e a transcendentalidade do amor e da morte.

Modelar, nesta acepção, é o poema *Constança* de Eugénio de Castro, considerado por Unamuno «lo más portugués, y, por tanto, lo más humano, lo más universal de toda la poesía de Castro», «un símbolo de Portugal», do seu lirismo amoroso e elegíaco, a expressão acabada da saudade lusitana<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Vide NAIR DE NAZARÉ CASTRO SOARES, *Teatro clássico no século XVI* cit., p. 195 e sqq., onde é feita a análise de todas estas componentes dramáticas.

<sup>23</sup> Cf. supra n. 11.

<sup>24</sup> Vide o «Prólogo» de Miguel de Unamuno à tradução castelhana, por F. Maldonado, do poema de Eugenio de Castro, *Constanza*. Madrid, 1913, p. 9-11; e o ensaio dedicado por Unamuno a Eugénio de Castro, a introduzir a sua obra *Por tierras de Portugal y de España*. Cf. *Escritos de Unamuno sobre Portugal: Estudio, recopilación y notas* de ÁNGEL MARQUES DE DIOS. Paris, F. C. Gulbenkian, 1985.

É através da leitura do capítulo dedicado a Coimbra, na obra de Miguel de Unamuno, *Andanzas y visiones españolas* (1922) — em que relata, com grande eloquência retórica e patriotismo ibérico, próprios do seu esteticismo histórico, a viagem feita à cidade académica, no verão de 1914, guiado pelo poeta Eugénio de Castro —, que Reinhold Schneider descobre a realidade coimbrã. No *Diário de viagem* deste escritor historiográfico e poético alemão, que visita Portugal no verão

A «tragédia de Coimbra», história e lenda, a que António Ferreira deu voz trágica e Camões emprestou lirismo e emoção épica<sup>25</sup>, transborda, na pena do Mestre de Coimbra, Eugénio de Castro, do classicismo ao «turrieburnismo» — de Inês, colo de garça, a Constança, doce e crepuscular figura de esposa legítima —, sem perder a essencialidade poética.

Na sensibilidade e esoterismo do poeta — celebrado há pouco pelo centenário da publicação de *Oaristos* (1890) o poema do nosso Simbolismo —, as margens do Mondego e a Fonte dos Amores, em Santa Clara, traziam-lhe ao ouvido o sofrido soluçar e o amor dolorido até à morte (sem o mérito do canto!) da Infanta, esposa e mãe, D. Constança.

A tragédia da alma, íntima, silenciosa da pobre Constança, enamorada também de Pedro, e não com menos paixão do que acaso estivera Inês, assume-se como um martírio, envolto em aroma de religiosidade cristã-naturalista e resignação, em versos de que se desprendem a doçura e a saudade.

A iniciar o poema, em sete cantos e verso decassílabo branco, Constança e Inês, são assim delineadas, nos seus traços físicos pelo poeta<sup>26</sup>:

«Constança é esbelta e, como a Esposa  
Do «Cantico dos Canticos», morena,  
D' esse moreno pallido que lembra

---

de 1928, e aqui permanece até Fevereiro de 1929, a descrição de Coimbra, cenário dos amores trágicos de Inês de Castro, apresenta-se tocada por sombras, em que se entrecruzam «três temas principais, *decadência, transitoriedade, morte*». Vide, a este propósito, o sugestivo e importante artigo de MARIA MANUELA GOUVEIA DELILLE, 'Um olhar narcísico sobre Coimbra na obra *Portugal. Ein Reisetagebuch* (1931) de Reinhold Schneider', *Runa* 20 (2/1993) 37-49.

<sup>25</sup> António Ferreira, além de aluno da Universidade de Coimbra, onde obtém os graus de bacharel, em Direito, e de doutor, em Direito Canónico, respectivamente, em 16 de Julho de 1551 e 14 de Julho de 1555, foi por duas vezes «Lente Suplente», e ainda «Lente», na ausência de M. de Azpilcueta Navarro.

No que se refere a Camões, apesar do seu nome não figurar nos documentos e registos da Universidade de Coimbra — o que aconteceu com outras figuras quinhentistas, de que se conhecem testemunhos paralelos, que certificam a frequência universitária e mesmo os graus académicos obtidos — é tida como certa a cultura humanística do nosso épico, colhida na instituição académica prestigiada, no país e na Europa. Vide, a este propósito, os estudos de AMÉRICO DA COSTA RAMALHO, 'Camões e o Humanismo Renascentista', in: Reunião internacional de Canonistas, 4<sup>a</sup>, Ponta Delgada, 1982. — *Actas*. Ponta Delgada, 1984, p. 485-501; IDEM, 'Os estudos de Camões. Oração de Sapiência, na abertura solene das aulas da Universidade de Coimbra em 24 de Outubro de 1980', *Anuário da Universidade de Coimbra*, 1980-1981, p. 31-48 sep. IDEM, *Estudos camonianos*. Lisboa, 2<sup>a</sup>1980.

<sup>26</sup> Vide EUGENIO DE CASTRO, *Constança. Poema*. Coimbra, 1900, p. 2.

A delicada côr de algumas perolas;  
 Como Constança esbelta, Ignez é rosea  
 E loira, qual macio pecegueiro  
 Abrindo as leves flor's ao sol doirado:  
 Constança é uma ave, e Ignez um fruto...»

A sublimidade expressiva do poeta, ao comparar as duas amigas, vai-se desvelando ao longo do poema. No canto II, Constança, «a esposa afflicta», ao ver Pedro «tão mudado e rendido», com uma tristeza «que d' um momento para outro cresce»<sup>27</sup>, pensa consigo:

«— Será por minha causa que assim anda?»  
 (Para ella própria diz) «Será acaso  
 «Por se ter saciado dos meus beijos,  
 «Por ver sem louçania e sem belleza  
 «Meu fragil corpo, que murchou á força  
 «De n'este fraco seio haver trazido  
 «Meus filhos e de os ter amamentado?»

Conforta-a o juramento de Pedro:

«Amo-te muito, amo-te immen...sa...mente!.  
 Mas da palavra ultima de Pedro  
 As derradeiras syllabas echoam»,

na alma de Constança: «mente! mente!»<sup>28</sup>.

Foi nesse dia que a Infanta

«attentou tristissima e chorosa,  
 de Ignez na incomparável formosura...».

Anseia agora<sup>29</sup>:

«ser linda como Ignez!  
 Mas nem de leve  
 a mais pequena sombra de vaidade  
 Ha n'esta aspiração: a flor divina,  
 Que foi astro no céo, brilha na terra  
 Ainda com mais luz!

<sup>27</sup> Ibidem p. 14.

<sup>28</sup> Ibidem p. 18.

<sup>29</sup> Ibidem p. 19-20.

Se a vêdes  
 Junto do toucador, horas inteiras, [...]
 Sabei que, ao passo que ella assim se enfeita,  
 Seu pobre coração n'um mar de lagrimas,  
 É como um barco a arder n'um mar em fúria!»

«Aceita-lhe, Senhor! o sacrificio,  
 Pois bem vês: são cilícios suas galas.»

E o poeta evoca, em termos de doutrina neoplatónica e petrarquista — em profunda simbiose com misticismo cristão —, as razões dessa procura de beleza humana, espelho e ânsia da beleza divina<sup>30</sup>:

«É por amor que a pobre se atavia,  
 É por amor de ti, ó Deus celeste,  
 Sim, por amor de ti!

Amando Pedro,

Que faz ella, Senhor! senão amar-te,  
 Visto que só o amor a ti nos leva,  
 E que ella, amando com tamanha fôrça,  
 Revela de te vêr ancia tão funda!»

«Aceita-lhe, Senhor! o sacrificio,  
 Aceita-o como premio ás tuas penas!  
 Se por ella e por nós tanto soffreste,  
 Vê tu, Senhor! como ella por ti soffre!  
 Um dia, por amor, já foste homem,  
 E, por amor, se faz mulher Constança!»

No canto III, o desejo de Constança de «ser linda como Ignez!» repete-se insistentemente como *leitmotiv*<sup>31</sup>.

D. Pedro, em sonhos, trai o seu segredo<sup>32</sup>:

«Meu amor! Minha...Ignez! »

<sup>30</sup> Ibidem p. 20

<sup>31</sup> É este o verso que inicia este acto, ibidem, p. 25.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 33.

Constança ouve e<sup>33</sup>,

«[...] muito embora  
Sinta um martelo a esmigalhar-lhe a fronte,  
Um garrote de fogo na garganta,  
E cem punhaes no coração desfeito, [...]   
finge que dorme.»

A «Dor pungente!» torna-se sua amiga e companheira<sup>34</sup>:

«Quero-te muito, ó Dor! amo-te imenso,  
«Pois foste tu, amiga, que insuflaste  
«Na minh'alma este sôpro de piedade,  
«Que me aparta de mim, e só me deixa  
«cuidar dos outros caridosamente.»

Todo o canto IV respira esta espiritualidade, «esta doce ternura voluptuosa» que lhe faz «parecer gostoso e suave» o seu «tormento atroz»<sup>35</sup>.

O canto seguinte inicia com a divulgação dos amores escondidos de Pedro e Inês<sup>36</sup>, que a «Quinta das Lágrimas» ainda hoje revela<sup>37</sup>:

«Não há que duvidar, amam-se!  
Um pagem  
Divulgou que o infante se alongava  
Todas as tardes para o sitio aonde,  
De escura mina, brota um ribeirinho,  
E que a esse filão de inquieta prata,  
em minusculo barco de cortiça,  
confiava d'amor terna missiva,  
P'la qual, em baixo, Iñez espr'ava, junto  
Do lago, onde o ribeiro desembocca...»

«E Constança fingia ignorar tudo! [...]   
Porém era mulher!  
Dir-se-ia, ás vezes,  
Que o Senhor a esquecerá...»

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 33-34.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 55.



Mas <sup>38</sup>,

« [...] Deus, parecendo desprezal-a  
A deixava rolar pelos abysmos,  
Afim de que ella, lá no fundo, achasse  
O rubim do remorso, unica pedra,  
que faltava na c'rôa do martyrio,  
Foi n'uma hora assim, que ella, adoçando  
Pela primeira vez suas palavras  
No venenoso mel da hypocrisia.»

convida Inês para madrinha de seu filho. Inês aceita <sup>39</sup>.

« [...] Mas eis que, subito,  
Qual se uma víbora a mordesse, um frémito  
De amargura e terror a abala toda! »

É este o clima em que encerra o acto V.

O acto seguinte abre com uma cena de entardecer, no Outono, «crepusculo do anno». Tarde «d'oiro e perolas», em que Constança e Inês passeiam. Como no início do poema. Mas as antiga serenidade e o gozo pleno das esperanças juvenis tinham passado.

«O infante está ausente  
Ignez, transida  
De infinita amargura [...] » <sup>40</sup>

«Mas bem mais do que Ignez, sofre Constança», pois, além da «saudade que a opprime», sente-se culpada pela «tristeza de Inês» <sup>41</sup>.

Apesar disso, consola-a <sup>42</sup>:

«Vem, meu colo de garça, vem sentar-te  
«Comigo ao pé da lagrymosa fonte.»

<sup>38</sup> Ibidem, p. 56

<sup>39</sup> Ibidem, p. 57

<sup>40</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 64-65.

Pensa dizer a Inês que sabe tudo<sup>43</sup>,

« [...] a aza do Silencio nos envolve,  
Qual desvelada mãe agasalhando  
No mesmo berço dois filhinhos gémeos...»  
«E cala-se...  
Impossível... não se atreve!  
Por mais puro que seja e mais sublime, [...] O amor na terra segue leis terrenas!  
Oh! quantas vezes, quantas! despertando  
D'esta loucura, que é a vida humana,  
E allumiados por sagrada aurora,  
Por um estranho clarão de amor supremo,  
D'esse alto amor que tudo transfigura, [...] não 'stivémos  
Prestes a praticar acções divinas »

O mesmo pensamento a absorve<sup>44</sup>:

«Se a Pedro e a Ignez dissesse: «basta! basta!  
«Não vos mortifiqueis, amae-vos ambos  
«Mas amae-me também como vos amo?»  
Não! não se atreve! »

Inês está a seu lado cada vez mais triste. Constança, esquece a própria dor e procura distraí-la.

Na «sua triunphante caridade»<sup>45</sup>, na grandeza e doçura do seu silêncio, a *mulher angelical*, a *mulher frágil* — adjectivos tão caros ao poeta para caracterizar a Infanta — torna-se a mulher forte, a protectora da mulher fatal, tão habilmente desenhada na sua beleza, fascínio e sedução.

É que Inês, na sua traição-mentira, insegurança e remorso, não tem ocasião de se afirmar, nem mesmo de ser feliz.

Constança define-se com todos os encantos da *femme fragile*, a figura da "amada ideal" dos poetas simbolistas e finisseculares, que se contrapõe à figura, de tão grande tradição literária, da *femme fatale*, e a complementa<sup>46</sup>:

<sup>43</sup> Ibidem, p. 66-67.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>46</sup> Sobre a imagem literária da *femme fragile*, na literatura europeia da segunda metade do século XIX (Decadentismo, Neo-romantismo, Esteticismo,

«Constança vae morrer...». Abre com este verso o último canto.  
Agora<sup>47</sup>,

«...Ignez e Pedro  
Podem amar-se emfim, amar-se ás claras,  
Como as aves e as flor's á luz do dia.  
Ah! mas se acaso os tristes suspeitassem  
Que são elles que a matam, que é por elles  
Que ha tanto tempo vive agonizando,  
Ah! então, em lugar do paraíso  
De arrebatado amor por que suspiram,  
Em selva de terror's se embrenhariam...»

Para os libertar — «Ás vezes, os sorrisos/ Da emagrecida, loira Ignez parece-lhe/ Que lhe pedem perdão ajoelhados/ E nos olhos de Pedro vê reflexos/ Do grande incendio que lhe lavra n'alma.../ — Ai do futuro d'elles! Que martyrio!/ Que purgatório!»<sup>48</sup> — para se libertar deste pensamento (que estranha libertação!) lembra-se, moribunda, de «fugir com um pagem!»<sup>49</sup>

Esquecida de si própria, do seu amor, da sua reputação — «Ella, a virtuosa esposa, será tida/ P'la mais artificiosa das adúlteras»<sup>50</sup> — e o seu sacrifício, o seu martírio terá assim verdadeiro sentido temporal e sobrenatural, por resgatar a felicidade, sem espinhos, sem remorsos, dós dois enamorados, a quem tão bem quer.

«Mas, de repente, vibra e echôa ao longe  
Um vagido infantil — a voz do filho!»

«Saltam-lhe logo as lagrymas dos olhos!  
Oh! não, não partirá!»<sup>51</sup>

---

Simbolismo e Arte Nova), que continua a concepção romântica da mulher angelical e tem as suas raízes últimas na Beatriz de Dante e na Ofélia da tragédia *Hamlet* de Shakespeare, vide M. MANUELA GOUVEIA DELILLE, 'A figura da «Femme fragile» e o mito de Ofélia na lírica juvenil e no *Só* de António Nobre', *Colóquio/Letras* n.º 127-128 Janeiro- Junho 1993, e a bibliografia citada sobre o assunto.

<sup>47</sup> EUGÉNIO DE CASTRO, *Constança* cit., p. 74.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 78.

«Constança vae morrer», insiste o poeta repetidas vezes<sup>52</sup>. «Constança vae morrer», e morre por amor!

À despedida, Pedro, comovido «dá-lhe um violento, prolongado beijo». Constança, agonizante, parece reviver<sup>53</sup>:

«É que esse beijo, o ultimo! continha  
 Todo o amor, toda a febre do primeiro!  
 — Oh! que morte ditosa lhe deu Pedro! »

Constança chama Inês<sup>54</sup>:

«Oh! não, não deve  
 Para a cova levar aquelle beijo! [...]  
 Com um sorriso  
 De infinita doçura, [...]  
 Dá-lhe o beijo de Pedro, e logo exhala,  
 Serenamente, o ultimo suspiro...»

São estes os últimos versos do poema.

Numa inversão de papéis da heroína trágica, o tema do amor e da morte mantém-se. A figura de Constança apaga a de Inês, mas o tema-mito inesiano adquire vigor e transcendentalidade.

Desculpada pela compreensão-caridade da esposa legítima, Inês reassume-se agora, com outros direitos, na história e no mito, como a imagem emblemática do Amor, e do Amor para além da Morte, porque nas suas aras vai ser sacrificada. Até ao juízo final, esculpido, no seu túmulo, em Alcobça, viverá através de Pedro — e para além dele, na perenidade da poesia do mito inesiano.

---

<sup>52</sup> Ibidem, p. 73, 74, 76, 79 (bis).

<sup>53</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 80.