

## PARA UMA REVISITAÇÃO DA FIGURA

DE INÊS DE CASTRO:

### o contributo dos folhetos de cordel do século XVIII

LUÍS TARUJO FERREIRA\*

ltarujo@gaia.ipiaget.org

A literatura de cordel merece um lugar de destaque no universo das letras populares. Quase desconhecida pela crítica e pela historiografia literárias, só no século XX começou a merecer a elaboração de alguns catálogos de folhetos, o que tornou possível a sua abordagem com algum rigor<sup>1</sup>.

São três os principais catálogos. O primeiro é o de Albino Forjaz de Sampaio, intitulado *Teatro de Cordel*<sup>2</sup>; o segundo é o *Catálogo*

---

\* Doutorando do Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

<sup>1</sup> Dentre os autores que escreveram sobre o tema, veja-se: Arnaldo Saraiva, no artigo “Literatura Marginal/izada (A propósito da «literatura de cordel»)”, in *Literatura Marginal/izada*, Porto, 1975, pp. 109-121; Julio Caro Baroja, em *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Madrid, Ediciones Istmo, 1990; María Cruz García de Enterría, em *Sociedad y Poesía de Cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973.

<sup>2</sup> Foi publicado em Lisboa, em 1922, segundo a capa, ou em 1920, como consta do frontispício; faz referência a 553 folhetos.

da *Colecção de Miscelâneas*<sup>3</sup> da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra; o último catálogo intitula-se *Literatura de Cordel*<sup>4</sup>, editado pela Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

A maior parte dos folhetos incluídos nos catálogos citados pertence ao século XVIII. A justificação para tal facto é sugerida por Arnaldo Saraiva: “A primeira tentação para uma resposta, que necessitaria de ser fundamentada, seria a de ver na literatura dos folhetos dos séculos XVII a XIX, sobretudo, a mesma função – informativa, didáctica, lúdica, distractiva – de uma literatura oral medieval, até porque, tal como esta, também aquela apela para a música, para a dança e para a representação”<sup>5</sup>. Não será por acaso que, na mesma linha, grande parte dos folhetos inventariados recorre a histórias da Idade Média, como é o caso da *Tragédia de D. Inês de Castro*, *A Princesa Magalona*, ou *Carlos Magno e os Doze Pares de França*. A multiplicação de tipografias determinou o sucesso do cordel e muitas, mesmo as reais, frequentemente publicavam folhetos, como forma de angariar algum dinheiro, através de um negócio cada vez mais promissor, dado o surgimento de um novo tipo de leitores humildes, sem grandes recursos, ávidos de conhecimento ou de histórias fabulosas e notícias. Para eles, o cordel era a única forma de contacto com textos escritos.

Mas o que vem a ser a literatura de cordel? Como defende Arnaldo Saraiva, entende-se por literatura de cordel uma produção impressa ainda que extraordinariamente comprometida com a oralidade, em suportes frágeis – folhas, folhinhas ou folhetos – muitas vezes pendurados em paredes ou nos braços dos vendedores, presos a um cordel

---

<sup>3</sup> Composto por nove volumes que começaram a ser publicados em 1967; refere-se a cerca de 13 156 folhetos, que, na sua maioria, não são de cordel.

<sup>4</sup> Data de 1970 e contém 455 folhetos de teatro; actualmente, todos os documentos estão disponíveis para consulta *on-line*.

<sup>5</sup> Arnaldo Saraiva, *Literatura Marginal/izada*, cit., p. 119.

para exposição, mera consulta ou venda; utiliza um papel pouco nobre, absorvente e usado em imprensas manuais; não tem capa, recorrendo frequentemente à ilustração de uma xilogravura ou a outros adornos tipográficos, como orlas ou cercaduras; apresenta um tamanho e extensão reduzidos, na maior parte das vezes não excedendo as 16 folhas; é escrita em prosa, em verso ou em forma dramática e aborda todas as questões susceptíveis de agradar a um vasto público, utilizando sempre uma linguagem comum, um estilo simples, numa enunciação obviamente coloquial; o seu preço era, regra geral, baixo e, por vezes, vendia-se a troco de pão, peixe ou legumes.

Os principais vendedores de folhetos eram cegos. A relação da Literatura de Cordel com os invisuais é estreita, chegando estes a ter privilégios de exclusividade na venda dos folhetos. Teófilo Braga confirma esta afirmação:

Existiu em Lisboa, por 1749, uma associação de cegos com carácter de irmandade religiosa, a qual tinha o privilégio da venda exclusiva das folhinhas, histórias, relações, reportórios, comédias portuguesas e castelhanas, autos e livros usados (...). D. João V deu uma provisão, de 7 de Janeiro de 1749, estabelecendo os privilégios da irmandade e nomeando-lhe um juiz conservador, e cominando a multa de sessenta mil réis, metade para os cativos e metade para a confraria, a todos aqueles que violassem o privilégio dos cegos.<sup>6</sup>

Tão importante se tornara essa venda de folhetos que, em 1749, em Lisboa, se formou uma associação de cegos denominada “Irmandade do Menino Jesus dos Homens Cegos”<sup>7</sup>. Note-se que, para além de vendedores de folhetos (*coplas de cegos* também se denominavam estas composições), alguns cegos eram os próprios autores dos folhetos.

---

<sup>6</sup> Teófilo Braga, *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, Vol. II, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Dom Quixote, 1994, p. 336.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

Veja-se o caso do autor do folheto *Tragédia do Marquez de Mântua*<sup>8</sup>, Baltasar Dias, natural da ilha da Madeira. Era cego mas talentoso na sua actividade poética e, para além do folheto citado, publicou outros em prosa e verso. “*E por ser homem pobre e não ter outra indústria pera viver, por causa do carecimento da sua vista corporal, senão vender as ditas obras*, fez um requerimento que el-rei deferiu, outorgando-lhe um alvará de privilégio, a 20 de Fevereiro.”<sup>9</sup> A citação bibliográfica de um folheto referido por Maria Enterría como pertencente à “Casa del Arcediano” faz prova desta mesma situação: CANÇO FETA / A LA TRANSLACIO / DE SAN RAMON DE PEÑA – / Fort, per Agnes de Carpentras, priua – / da de la vista natural. / (Grabado del busto del Santo) / (texto a 2 cols.)<sup>10</sup>.

A diversificação temática dos folhetos de cordel é assinalável. A simples observação da contracapa do folheto *História de D. Iñez de Castro*, de Agostinho Velloso da Silva, por exemplo, permite-nos avaliar da variedade de folhetos que se vendiam naquela época: *poesias religiosas, diversos apólogos, pequenas histórias, cenas cómicas, fábulas, desafios, livrinhos amorosos em prosa e em verso, oráculos (da noite, das salas, dos segredos, das flores, das sinas, da mágica, dos astros), livrinhos de cânticos religiosos (para o Natal, do mês de Maio, das Cinco Chagas...), contos modernos (O Rei e o seu Burro, Amor Fatal, Conselhos de Bom Casamento, ABC do Borrachão, Fadinhos Portuenses...)* e *coleções de Testamentos (do Galo, do Coelbo, do Porco, do Cavalo, do Cão...)*<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Por exemplo, a edição de Évora, 1986, ou a do Porto, 1885.

<sup>9</sup> *Romances Velhos em Portugal*, p. 136.

<sup>10</sup> Maria Cruz García de Enterría, *Sociedad y Poesía de Cordel en el Barroco*, cit., p. 79.

<sup>11</sup> Agostinho Velloso da Silva, *História de D. Iñez de Castro*, Edição completa. Porto, Livraria Portuguesa-Editora, 1904.

Será pertinente, neste momento, colocar a seguinte questão: O que levou os autores da literatura de cordel a interessarem-se pela história de D. Inês de Castro?

Sendo os folhetos o “sedimento poético dos séculos”<sup>12</sup>, tanto da fantasia popular como da própria história de uma nação, e sabendo-se da atracção que a Idade Média provocou ao longo dos séculos naqueles que se interessam pelas raízes da nossa pátria, é natural que, no caso português, os amores de D. Pedro e D. Inês sejam um dos temas favoritos do público consumidor dos folhetos de cordel. O carácter emotivo do episódio atraiu e apaixonou o público que *exigia* ler ou assistir às representações da mais bela e, ao mesmo tempo, trágica história de amor. Assim se compreende o grande número de edições dedicadas a D. Inês, sobretudo ao longo do século XVIII, e a não menor quantidade de representações subordinadas ao mesmo tema, um pouco por todo o país.

Outro aspecto que poderá estar na base da grande atracção popular pelo tema prende-se com a existência de inúmeras obras da chamada literatura culta que a D. Inês se dedicavam, mas que, por serem raras e bastante caras, não eram acessíveis a todos. O cordel irá substituí-las, colocando o mito de Pedro e Inês ao alcance do povo. Desta forma, o público pode rever-se nas personagens reais, nos seus gostos, mas também nas suas ânsias e preocupações, *transfigurando* os amores de D. Pedro e D. Inês nos seus próprios amores, vendo-os como seus iguais, portadores das mesmas alegrias e tristezas. Tudo isto atraía sobremaneira o cidadão anónimo e levava-o a comprar os folhetos, a assistir às suas representações, de forma a perpetuar o tema e a transportá-lo ao longo dos tempos.

As palavras de Júlio Caro Baroja, referentes à profundidade e importância que foi dada ao conhecimento histórico, reforçam o que

---

<sup>12</sup> Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, cit., p. 16.

acabámos de afirmar. O autor considera que o “homem popular” tomou sempre as personagens da História, seja ela sagrada ou profana, como “seres que se movem num tempo e num espaço pouco definidos e que são interessantes por razões puramente individuais, psicológicas mais que sociais ou culturais”<sup>13</sup>. Assim definidos, não será difícil considerar as personagens históricas como heróis, actores activos em empresas fabulosas, ou então como vítimas de paixões violentas.

### **Os folhetos de cordel**

A fim de ilustrar a vitalidade e utilidade da literatura de cordel como veículo transmissor da cultura entre os meios populares e, por este motivo, séria “alternativa” à literatura culta, pareceu-nos pertinente basear este artigo em duas peças de teatro do século XVIII (uma tragédia e uma comédia) sobre a figura de D. Inês de Castro, cujos amores com D. Pedro têm fecundado a cultura e a literatura portuguesas e não só, já que noutros países da Europa e da América várias obras vieram a lume inspiradas no destino deste trágico par.

O inventário ou o estudo das obras cultas que inspiraram essa relação está feito; falta, no entanto, concretizar a árdua tarefa de estudar as obras da chamada literatura popular, em especial da literatura de cordel, pois são raros os estudos efectuados até à presente data, em Portugal; mesmo os poucos folhetos que existem nas bibliotecas estão mal conservados e, muitas vezes, catalogados indevidamente, o que dificulta a tarefa do investigador. Não parece que se deva desprezar este tipo de reflexão, dada a relação do Cordel com a chamada Literatura Culta e, não menos importante, a riqueza do primeiro, apesar de nem sempre ter sido reconhecido.

---

<sup>13</sup> *Idem*, p. 143 (tradução nossa).

Ao propormo-nos realizar este artigo – baseado na dissertação de mestrado<sup>14</sup> apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 1999, fruto do nosso fascínio pela história de D. Pedro e D. Inês de Castro – tivemos de lutar com várias dificuldades, que começaram logo na escassez de informação ou nas deficientes catalogações. No entanto, não poupámos esforços para dar um contributo, ainda que modesto, para o conhecimento da literatura de cordel e, ao mesmo tempo, do mito inesiano, uma vez que os folhetos seleccionados poderão dar uma boa imagem do modo como este mito foi concebido ou recebido pelo povo português.

Centrámos os estudos em duas peças de teatro do século XVIII. Com a sua análise, pretendemos mostrar como os autores apresentaram a história de D. Inês de Castro, “uma das figuras da história portuguesa que o (...) povo [português] mais poetizou (...)”<sup>15</sup>.

O folheto mais antigo tem por título *Tragédia de Dona Inês de Castro*<sup>16</sup> e foi publicado sem o nome do seu autor. Devido ao enorme sucesso que obteve em Portugal, esta composição foi reeditada várias vezes em folheto num período superior a setenta anos (de 1772 a 1844), o que prova a grande aceitação por parte do público. Das muitas edições que foram surgindo, conseguimos reunir sete<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Luís Manuel Tarujo Ferreira, *D. Pedro e D. Inês de Castro na Literatura de Cordel*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999.

<sup>15</sup> Aproveitámos, a título de exemplo, as palavras de Agostinho Velloso da Silva, o autor do folheto em estudo *História de D. Inez de Castro*, Edição completa. Porto, Livraria Portuguesa-Editora, 1904 (Bibliotheca de Leituras Populares), p. 1.

<sup>16</sup> A edição escolhida para análise foi a de 1772, a mais antiga.

<sup>17</sup> As edições mencionadas datam de 1772, 1790, 1792, 1802, 1813, 1827 e 1844; foram encontradas na Sala Jorge de Faria, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. É de notar o facto curioso de a maior parte dos folhetos não ter sido consultada nos últimos vinte e cinco anos, a fazer fé na afirmação da gentil funcionária que ali trabalha há mais de trinta anos. Adrien Roig (“Inês de Castro dans le

A edição mais antiga, e por este motivo a escolhida, data de 1772<sup>18</sup> e foi impressa em Lisboa, na *Officina de José da Silva Nazareth, Com Licença da Real Mesa Censória*<sup>19</sup>. O folheto é constituído por 31 páginas devidamente numeradas; o texto encontra-se escrito em verso e dividido em duas colunas. Mede 19,5 x 14 cm. A primeira página, para além do título, que aparece destacado em caracteres maiores, apresenta o elenco de personagens, indica os locais onde a acção se passa, referindo ainda o editor, a data da edição e a licença da obra. Economizando o papel, o primeiro acto tem início na primeira página. Não se vale de gravuras.

Apesar de se apresentar sob a forma de folheto de cordel, esta peça não cativa o leitor pouco culto. De facto, está repleta de conflitos psicológicos, intelectuais e emotivos muito fortes. Cada personagem debate-se por aquilo que considera vital: o amor desenfreado, o forte apego à vida, o dever e o Estado, a busca incessante da felicidade e, depois, o medo de a possuir.

---

Théâtre Populaire Espagnol et Portugais”) refere mais três edições, a que não pudemos aceder: a de 1785, a segunda edição, citada como primeira por Albino Forjaz de Sampaio (*Teatro de Cordel* – Catálogo da colecção do autor), *Subsídios para a História do Teatro Português*, Lisboa, 1922, p. 46, n.º 173); a de 1790, edição de Lisboa, Oficina Antunes Gomes e a de 1792, de Lisboa, publicada por José da Silva Nazareth, citada também por Albino Forjaz de Sampaio (*op. cit.*, p. 47).

<sup>18</sup> É a primeira edição, de acordo com a opinião de Inocêncio Francisco da Silva, expressa no *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa, 1862, T. VI, p. 286, n.º 6.

<sup>19</sup> Muitos são os folhetos que afirmam ter licença de impressão. Exemplos como *Com licença de...*, *Visto e Examinado por...* ou *Foi Visto e Aprovado por...* são frequentes; por vezes, chegam mesmo a referir os nomes dos censores. Curioso é o facto de chegarmos à conclusão de que os folhetos de cariz mais popular são submetidos à censura com mais frequência que as obras ditas “cultas”, ao compararmos as produções sujeitas a essa inspecção numa determinada época. Poderemos assim concluir que a censura seria mais liberal e benigna para com os autores de renome do que para com os outros, muitas vezes anónimos. Por este motivo, não raros são os casos em que se parodiavam as licenças de impressão.



O verso é geralmente decassilábico, combinado, por vezes, com o de seis sílabas, preferencialmente utilizado nos momentos mais emotivos. O esquema rimático dos versos não é uniforme e recorre-se, excepcionalmente, ao verso solto.

A linguagem é, como convém a uma tragédia, solene, grave, majestosa e, por vezes, de difícil compreensão para um leitor/espectador mais desatento. Os recursos estilísticos mais evidentes são as exclamações e interrogações retóricas, as apóstrofes, as repetições e um número significativo de paradoxos, para além das inúmeras hipérboles e metáforas. O diálogo varia entre o nervoso e dinâmico, o reflexivo e o tipicamente lírico, sempre adaptado às circunstâncias da expressão.

Poucas informações concretas possuímos acerca do autor deste folheto. A *Tragédia de Dona Inês de Castro*<sup>20</sup> foi escrita numa época em que as produções de Nicolau Luís<sup>21</sup> começavam a ter fama, sendo facilmente encontradas em folhetos de cordel, muitas vezes sem o nome do autor e por corrigir. Segundo a opinião de Suzanne Cornil<sup>22</sup>, pelo

---

<sup>20</sup> A partir deste momento, a peça *Tragédia de Dona Inês de Castro* será referida como *Tragédia*.

<sup>21</sup> Muito pouco se sabe da biografia de Nicolau Luís da Silva (1723-1787): foi ensaiador do Teatro do Pátio do Conde de Soure; dedicou-se a traduzir/adaptar comédias e tragédias. As obras que se lhe atribuem correram impressas sem nome de autor, com exceção da comédia *Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes* (1788); as traduções/adaptações de *D. Inês de Castro*, de Guevara ou de *Capitão Belisário*, de Carlos Goldoni, são, certamente, a ele devidas. José Maria da Costa e Silva, na sua obra *Ensaio Bibliográfico-Crítico*, T. X, Lisboa, na Imprensa Silvíana, 1865, cap. III, pp. 294-328, retrata Nicolau Luís da seguinte forma: “Quando existia o tão falado teatro do Bairro Alto, edificado no pátio do Conde de Soure, morava no fim da rua da Rosa um mestre de meninos, toucado com uma cabeleira de grande rabicho, que ninguém viu na rua senão embuçado em capote de baetão de toda a roda, como então se usava. Este homem chamava-se Nicolau Luís, era natural de Lisboa, de génio excêntrico, e assíduo frequentador daquele teatro.”

<sup>22</sup> “L’Histoire d’Inès de Castro dans des Feuilletts de Colportage du XX<sup>e</sup> Siècle”, p. 93.

menos um terço das obras do século XVIII englobadas na designação “Teatro de Cordel” poderiam ser atribuídas a este autor. Adrien Roïg<sup>23</sup> e Manoel de Figueiredo<sup>24</sup> afirmam com toda a certeza que o folheto em estudo é da autoria de Nicolau Luís. Maria Leonor Machado de Sousa<sup>25</sup> acrescenta que, apesar de ter sido publicada sem indicação autoral, esta peça era reconhecida na época como obra sua e, como tal, referida por aqueles que visitavam o nosso país nos finais do século XVIII, como Murphy<sup>26</sup>, e chegou a ser traduzida por Adamson<sup>27</sup> para inglês, em 1808. Talvez assim possamos justificar o enorme êxito que a peça teve em Portugal e que lhe valeu sucessivas edições.

A ter como válida a autoria desta peça, podemos deter-nos sobre as influências que Nicolau Luís recebeu e que se reflectiram na sua produção. Em primeiro lugar, de Guevara: o facto de a sua tragédia *Reynar Después de Morir* ter sido publicada em Lisboa, no ano de 1652, contribuiu para a sua divulgação, em Portugal, e inspirou autores que escreviam para os teatros populares, como o próprio Nicolau Luís.

A melhor interpretação dramática do tema na literatura espanhola desse século foi, de facto, a peça de Guevara. Autor muito popular, certamente devido às suas amizades literárias e à posição altamente privilegiada na Corte, Guevara conseguiu que a sua peça (bem como muitas outras que produziu) alcançasse um grande sucesso tanto em

---

<sup>23</sup> “Inès de Castro dans le Théâtre Populaire Espagnol et Portugais”, pp. 563-565.

<sup>24</sup> Manoel de Figueiredo (1725-1801) escreveu a tragédia *Inês* com a data de 30 de Maio de 1774, publicada postumamente na obra *Teatro de Manoel de Figueiredo*, Lisboa, na Imprensa Régia, T. 4, 1804, pp. 359-480.

<sup>25</sup> *Inês de Castro – Um Tema Português na Europa*, p. 126.

<sup>26</sup> James Murpyh, *Travels in Portugal...*, London, 1795. A tradução francesa desta obra, intitulada *Voyage en Portugal*, apresenta um “Extrait de la Tragédie portugaise de Nicolau Luís” em português, seguida da tradução em francês (publicada em Paris, chez Denné Jeune, 1797, p.123).

<sup>27</sup> *Dona Inês de Castro*, Tradução de John Adamson, Newcastle, 1808.

Espanha como no nosso país.<sup>28</sup> Nesta composição, apesar de Guevara ter condensado as duas *Nises*<sup>29</sup> de Bermudez, a sua originalidade prende-se com a introdução de personagens secundárias (camponeses, caçadores), conseguindo assim dar mais vida aos seus protagonistas e conferir mais verosimilhança ao discurso. Respeitando todos os detalhes históricos que foram do seu conhecimento (embora, esporadicamente, reunisse outros novos, como é o caso do ciúme de D. Branca em relação a Inês), Guevara foi atraído sobretudo pela lenda inesiana<sup>30</sup> e pelos seus detalhes, transpondo-a, pela primeira vez, para a comédia. De acordo com Maria Leonor M. Sousa, “a importância de Guevara é ter criado uma tradição definitiva de uma Inês diferente, mais activa e cujo carácter revela simultaneamente ternura e altivez, traço que os portugueses nunca lhe atribuíram. A sua tragédia já não é construída apenas em torno de paixões políticas. O ciúme é, agora, o sentimento em torno do qual tudo se passa, um ciúme que não nasce do amor, mas antes do orgulho ferido da infanta. Vítima de interesses que a ultrapassam, Inês merece uma reparação, e essa foi tão desmesurada como o castigo que a atingira: *reynar después de morir*.”<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> O facto de a tragédia de Guevara ter sido impressa pela primeira vez em Lisboa, em *Comédia de los mejores y más insignes ingenios de España* (1652), pode ter contribuído para divulgá-la no nosso país; as companhias espanholas, que actuavam no nosso país, trouxeram no seu repertório a peça de Guevara. Teófilo Braga (na *História do Teatro Português no Século XVIII*, vol. 3, Porto, 1871, p. 276) registou uma representação em 1733, pela companhia de António Rodrigues.

<sup>29</sup> Trata-se das peças *Nise Lacrimosa* e *Nise Laureada*. A importância destas peças para o nosso estudo prende-se com o facto de, pela primeira vez, introduzirem a cena da coroação póstuma de Inês e, deste modo, influenciarem todas as obras posteriores, tanto castelhanas como portuguesas.

<sup>30</sup> A este propósito, consultar a parte dedicada à vitalidade do mito de D. Inês de Castro.

<sup>31</sup> *Inês de Castro – Um Tema Português na Europa*, p. 125.

A utilização clara da obra de Guevara por Nicolau Luís não se pode sobrepor ao facto de este autor dela fazer uma tradução abreviada e de ter tido o mérito de recuperar a imagem de D. Inês para a realidade portuguesa, bastante diferente da espanhola, como poderemos comprovar pela análise do folheto em pormenor. É um dado adquirido que, devido ao interesse manifestado pela figura de D. Inês de Castro, o conhecimento profundo da única obra do Renascimento que levou à cena o tema inesiano – a *Castro*, de António Ferreira – impelia Nicolau Luís a escrever à sua luz. Foi Ferreira que estabeleceu a trama profunda do episódio, a qual permaneceu imutável através dos séculos e das correntes literárias. Se fizéssemos um estudo comparativo entre o folheto em análise e a tragédia de Ferreira, verificaríamos que a maior parte dos episódios constantes numa e noutra obra seriam equivalentes e um estudo mais atento poderia até encontrar falas de certas personagens, se não iguais, com poucas alterações. Vejamos, a título de exemplo, alguns ecos bem claros da *Castro* neste folheto: a figura do Condestável, personagem activa na peça, corresponde ao Secretário criado por Ferreira; o Rei, sempre considerado um escravo da sua posição<sup>32</sup>; Inês e a sua dignidade magoada, que estranha o Rei e seus acompanhantes, quando a visitam<sup>33</sup>.

Publicada em 1598 pelo filho de António Ferreira, a *Castro* teve uma edição anterior, em 1587, com algumas diferenças de pormenor não muito significativas. Assim, será certo que a peça foi representada antes de 1598. O facto de a primeira edição ter sido difundida sob a

---

<sup>32</sup> Cf. *Castro*, Acto II: “Isto faz os Reis grandes, dignos sempre/ De memória imortal, sofrer trabalhos/ Pelo público bem, quebrar a força/ Do sangue, e próprio amor (...)” (p. 183); *Tragédia de Dona Inês de Castro*, Acto I, Cena I: “Que os que para reinar foram nascidos/ Devemos atender ao bem comum/ Mais do que ao próprio bem (...)” (p. 5).

<sup>33</sup> *Castro*, Acto IV, p. 50; *Tragédia de Dona Inês de Castro*, Acto III, Cena I, pp. 24-25.

forma de folheto<sup>34</sup> contribuirá para a sua divulgação e consequente sucesso. Também, no século XVIII, a tragédia de Ferreira surgiu com uma força renovada numa tentativa de lutar contra a crescente influência estrangeira (sobretudo espanhola) no teatro. É assim que surge uma nova edição da *Castro*: o folheto intitulado *Castro Tragédia*<sup>35</sup>, que “relembra” a todos o episódio, aparentemente relegado para segundo plano pelas novidades vindas do estrangeiro.

Tendo por base a obra de Ferreira, Nicolau Luís pôde contar ainda com outras produções que foram surgindo, sobretudo no país vizinho e que, decerto, não lhe passaram despercebidas. As duas peças de Jerónimo Bermudez, impressas em Madrid no ano de 1577, *Nise Lacrimosa* e *Nise Laureada*<sup>36</sup>, apesar de seguirem de perto a tragédia portuguesa, foram responsáveis pela introdução de uma nova personagem – Álvaro Gonçalves – presente já na *Crónica de D. Pedro I*, de Fernão Lopes, e aproveitada, pela sua importância nos destinos de D. Inês, para fazer parte do elenco de personagens das peças espanholas, justificando-se, assim, a sua integração, nesta época, na peça em estudo. Mas Bermudez é ainda responsável pela introdução de uma macabra cerimónia lendária que passou a ser aceite como um facto histórico: a coroação póstuma do cadáver de D. Inês. Neste aspecto,

---

<sup>34</sup> *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro aqual foy representada na cidade de Coimbra, agora novamente acrescentada. Impressa com licença por Manoel de Lira em 1587.* Trata-se de uma edição rara, da qual se conhece apenas um exemplar em todo o mundo. O folheto encontra-se no *British Museum*, em Londres, e conseguimos obter, a muito custo, uma cópia microfilmada. Poderá ser interessante notar que foi acrescentada à peça a seguinte informação manuscrita: “Esta Tragedia he a mesma de Antonio Ferreira, que vem na edição de todas as suas obras.”.

<sup>35</sup> Impresso em Lisboa, s/d, por Pedro Crasbeek.

<sup>36</sup> Note-se que a primeira peça é muito semelhante à *Castro* de Ferreira, no seu conteúdo; a segunda, a continuação histórica da anterior, é um pouco diferente. No entanto, não será descabido considerar que as duas são um plágio da peça portuguesa nas rimas e nos ritmos, sobretudo nas intervenções do Coro.

a sua *Nise Laureada* é original e esta novidade fará parte de todos os dramas espanhóis que se seguiram e influenciará o folheto de Nicolau Luís, duzentos anos depois.

O segundo folheto que nos propomos analisar é a *Comédia Intitulada Só o Amor Faz Impossíveis. Nela se representa o fatal successo da Sereníssima Senhora D. Inês de Castro, Rainha de Portugal*<sup>37</sup>, de Sylvestre Sylverio da Sylveira e Silva<sup>38</sup>, impresso em Lisboa, *Na Officina de Francisco Borges de Sousa. Com Licença da Real Mesa Censória*. O texto em verso desta peça distribui-se por duas colunas e ocupa, ao todo, 23 páginas. Na primeira página, para além do título destacado, encontramos a indicação do nome do autor, do elenco dos interlocutores, do local de impressão e ano e da licença. Na segunda página, repete-se o título e só depois se dá início ao primeiro acto. À semelhança da peça anterior, não se vale de gravuras.

Apesar de o folheto abordar, com alguma insistência, conflitos psicológicos e intelectuais muito fortes, o seu autor optou por introduzir outras personagens com os seus próprios conflitos, o que aligeirou a peça, colocando-a, contrariamente à anterior, ao alcance de destinatários mais *populares*.

O verso utilizado é geralmente decassílabo, embora possamos encontrar o de sete sílabas, apenas nos momentos de maior intensidade emotiva. O esquema rimático não obedece à uniformidade.

---

<sup>37</sup> Desta peça, conseguimos reunir três edições: 1764, 1784 e 1790. A edição de 1784 será a que vamos utilizar para o nosso estudo, uma vez que é a que se encontra em melhores condições de leitura e manuseamento.

<sup>38</sup> Pseudónimo de Manuel José de Paiva, bacharel em Direito, humorista e comediógrafo português, nascido em 1706; escreveu, em 1748, a obra, *O Governo do Mundo em Seco* e, em 1759, *Efemeridades da Língua Portuguesa*; dedicou-se igualmente à Comédia, tendo adaptado várias obras de autores famosos da época.

A par de uma linguagem cuidada, solene e imponente, vemos surgir outro registo mais popular utilizado pelas personagens secundárias (Machucho, Bírvida, por exemplo). Nas falas de D. Inês, de D. Pedro e de D. Afonso abundam as exclamações, as apóstrofes, as hipérboles, as metáforas e as antíteses. Vemos surgir, nos três actos que compõem a peça, episódios carregados de simbologia, facilmente interpretados pelos leitores/espectadores: Inês substitui, no seu jardim, jasmims brancos por rosas vermelhas e entrega a D. Branca o pombo que ela atingiu durante a caça, caindo aos pés de D. Inês; o significado do pombo (o desejo de ver Inês morta) é reforçado pelo da corça dos dois príncipes que foi morta por um camponês. Ao inventar uma solução para a situação (tirar-lhe a pele e enchê-la para parecer como quando estava viva), D. Inês prefigura o que lhe iria acontecer.

O diálogo é semelhante ao do folheto anterior, principalmente nas cenas equivalentes, mas torna-se ligeiro e demasiado popular em alguns passos, geralmente quando contracenam personagens secundárias, como as que referimos. Recorre ainda o seu autor a poemas cantados e recitados.

Datada, como vimos, do século XVIII, esta peça surge em pleno florescimento do teatro de cordel na Península Ibérica, sobretudo em Portugal, e do (re)aproveitamento que nesta época é feito do episódio inesiano. A esta situação não será alheio o contributo do *Século de Ouro* do teatro espanhol. As produções atingiram uma qualidade e sucesso tais que muitos eram os que acorriam para assistir às representações, o que motivou, evidentemente, o surgimento de novos textos dedicados a Inês de Castro.

*A Comédia Intitulada Só o Amor faz Impossíveis*<sup>39</sup> é uma paródia<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Designada, a partir deste momento, por *Comédia*.

<sup>40</sup> Veja-se a definição de paródia que é dada por Maria Leonor Machado de Sousa, que ilustra bem o que se verifica na construção deste folheto de cordel: “A paródia é uma forma geralmente paraliterária que resulta de aspectos excessivos de

de *Reynar después de Morir*, a primeira comédia sobre os amores de D. Pedro e D. Inês, da autoria de Guevara; como peça do teatro de cordel que é, tem por objectivo captar a atenção de um público popular para as desgraças dos grandes deste mundo, o que, na época, atraía muitos. Vejamos, ainda que sucintamente, em que é que as duas peças se aproximam. Ao lado dos protagonistas habituais do drama e recorrendo a D. Branca de Navarra, Paiva coloca também em cena camponeses e servos que têm um papel activo na peça, ao lado dos reis e poderosos do reino. Vemos surgir, assim, um rol de personagens como Pedroso, o guarda do Palácio, a sua filha Bírvida, serva de D. Inês, que desejaria ser um dia dama do Palácio, e Machucho, valete de D. Pedro e apaixonado por Bírvida, mas que não reúne as condições necessárias para casar com ela, na opinião de seu pai. A par das intrigas que surgem em torno do Rei, príncipes e nobres, assistimos ao desenrolar de peripécias semelhantes, mas que envolvem os servos destes.

Muitas das cenas trabalhadas seguem de perto a obra de Guevara, como é o caso do encontro de Branca com Inês quando caçava. Esta cena, uma das mais importantes na peça castelhana, surge parodiada pela primeira vez no folheto de Paiva. Mas as duas obras distanciam-se quando o folheto de cordel explora – o que acontece com frequência – um efeito patético<sup>41</sup> que era do agrado do público oitocentista

---

uma história ou dos seus tratamentos literários, sobretudo quando eles têm êxito, no sentido de um acolhimento particularmente favorável por parte do público, movido mais por razões emocionais do que, muitas vezes, pelo seu real valor.” (*Inês de Castro, um Tema Português na Europa*, p. 443). Assim, neste caso, estamos perante uma pouco comum construção satírica de um hipertexto (utilizando a terminologia de Genette) que retoma o cansado tema do hipotexto, para o ridicularizar em muitos dos seus aspectos.

<sup>41</sup> Note-se o episódio que relata o desmaio inesperado e descabido de Inês, provocado por um simples flato.



português e que contribuiu também para o enorme sucesso da peça, a que não foi alheia a tradução em várias línguas<sup>42</sup>.

A título de exemplo, comprovando mais uma vez o enorme sucesso que a obra de Guevara produziu no mundo do cordel, poderemos referir outros folhetos encontrados nas pesquisas que efectuámos para reunir o *corpus* do presente estudo, que dizem respeito a várias edições de cordel da obra *Reynar después de Morir* publicadas no século XVIII. Na Biblioteca Nacional de Lisboa<sup>43</sup>, encontrámos um folheto intitulado *Reynar después de Morir; Comedia Famosa de Luís Velez de Guevara*; tem 32 páginas devidamente numeradas e foi impresso em Sevilha. Esta peça obteve um enorme êxito em Portugal, tendo sido representada em Lisboa, como prova um “Soneto a uma representação de Reinard después de Morir em Lisboa”, retirado de uma Miscelânea manuscrita da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra encontrada por Carolina Michaelis de Vasconcelos<sup>44</sup>.

Um outro folheto de cordel oitocentista é, segundo o seu autor, a continuação de *Reynar después de Morir*. Trata-se da *Comedia Famosa, Ver y Creer de Don Juan de Matos Fragoso. Segunda parte de Reynar después de Morir*<sup>45</sup>. Duas outras edições foram encontradas, variando ligeiramente o título, mas mantendo intacto o conteúdo da peça: *Ver y Creer, Segunda parte de Doña Ines de Castro. Comedia Famosa de D. Juan de Matos Fragoso*<sup>46</sup> e *Comédia Famosa Ver y Creer. De D. Juan de Matos Fragoso. Es Segunda Parte de la Garça de Portugal*<sup>47</sup>.

---

<sup>42</sup> Sobretudo para o Inglês, por John Adamson. Um aspecto curioso, que atesta, mais uma vez, a importância dos folhetos de cordel é o facto de ter sido a peça de cordel portuguesa a que serviu de base para a tradução e não a comédia inicial, modelo do autor português.

<sup>43</sup> Registo n.º 6645V; outra edição sob o n.º L2922V.

<sup>44</sup> *A Saudade Portuguesa*, p. 88, nota 5.

<sup>45</sup> Impresso em Salamanca, s/d.

<sup>46</sup> Impresso em Sevilha, s/d.

<sup>47</sup> Impresso em Sevilha, s/d.

### **A figura de Inês nos folhetos referenciados**

Nas duas peças publicadas no século XVIII, as personagens apresentam-se de forma semelhante: D. Inês é uma mulher muito bela e digna que só deseja viver em paz ao lado de seu querido Pedro para criar, com amor, os seus filhos; D. Afonso é um homem superficial e emotivo, mas falta-lhe a força para poder decidir autonomamente, o que o leva a confiar perigosamente nos seus Conselheiros; D. Pedro é uma personagem esmagada pelos dados históricos herdados das crónicas medievais e, por isso, só pode comportar-se de acordo com estes: perdidamente apaixonado por D. Inês, tudo arrisca – até mesmo a Coroa – para poder com ela viver em paz; quando toma consciência do terrível assassinato de sua querida esposa, cego de raiva, vinga-se cruelmente naqueles que o provocaram; D. Branca, por seu lado, é a personagem desenhada com mais cuidado e o seu comportamento pauta-se por sentimentos diversos como o amor, o ciúme, o orgulho; apesar de odiar D. Inês, não é capaz de provocar a sua morte; por ser a personagem menos conhecida da História, é, por isso mesmo, apta para ser moldada livremente pelas mãos dos diversos autores, o que não acontece com as outras figuras citadas, que se encontram *espartilhadas* pela tradição histórica.

Mais do que a visão colectiva das personagens, interessará a visão da protagonista do conflito amoroso, tendo em conta cada folheto e, ao mesmo tempo, o que constava na história de Portugal do século XIV.

A ascendência da Castro é referida apenas na *Tragédia*. Esta composição é unânime em considerar D. Inês como pertencente à mais alta nobreza de Espanha. No entanto, por razões óbvias, não é referido que esta dama, sendo de sangue real, o é por bastardia<sup>48</sup>. Seu pai,

---

<sup>48</sup> A bastardia de Inês é confirmada na obra de Duarte Nunes de Leão, *Primeira Parte das Crónicas dos Reis de Portugal*, onde lemos o seguinte: “(...) donzela de alta & real linhagem, posto que bastarda.”.

D. Pedro Fernandes de Castro, era neto de D. Sancho IV, por ter nascido do casamento de uma filha ilegítima desse rei com D. Fernando de Castro. Tratava-se, pois, de um poderoso fidalgo galego, cognominado *O da Guerra*, muito conhecido e privado de D. Dinis. Sobre a sua mãe, pouco sabemos, o que parece ser pouco importante, pois tinha pai e irmãos suficientemente importantes para ser considerada uma dama influente em Castela. É de fulcral importância referir aqui que, a partir de um velho costume imperial romano, D. Inês poderia estar confiante em relação à sua importância e legitimidade ao lado de D. Pedro, o futuro rei de Portugal: é que, segundo este costume ainda em voga no século XIV, a adopção exercia uma supremacia em relação à continuidade sanguínea; assim, o sangue maternal não condicionava de modo algum a sucessão, que cabia única e exclusivamente a quem o “pai” reconhecesse por filho. É, no entanto, no primeiro folheto que a ascendência de D. Inês é tratada com mais precisão. D. Pedro, ao revelar à Infanta de Navarra o seu casamento com D. Inês, caracteriza a sua esposa como a mais bela e, por isso, conhecida como *Colo de Garça*, e não perde a oportunidade para frisar que ela possui sangue real. Esta é, decerto, uma tentativa de justificar e reafirmar a tese segundo a qual D. Inês de Castro era, na verdade, uma descendente real tão digna como as outras de ser a legítima esposa do herdeiro do trono de Portugal. É também neste folheto que se menciona correctamente a chegada de D. Inês a Portugal. Esta dama, muito jovem ainda, veio no séquito real de D. Constança, esposa de D. Pedro por procuração. No entanto, nenhum dos folhetos refere o facto de que a Castro tinha uma relação com D. Pedro antes de sua esposa falecer, conforme a História no-lo diz. D. Afonso IV, rei de Portugal, não concordava com esta situação, tanto mais que existiam leis impeditivas de uniões deste género; por isso, D. Inês foi, por ordem real, expulsa do reino e ficou no Castelo de Albuquerque. Quando D. Constança morreu, ela regressou e passou a viver publicamente com D. Pedro.

Esta *maridança* pública, para além de irritar solenemente o Rei, conforme o atestam todos os folhetos em estudo, vem colocar a questão talvez mais polémica da história de D. Inês de Castro e sobre a qual não existe consenso entre os historiadores: a veracidade do casamento de D. Pedro e D. Inês.

Personagem causadora de muita paixão, mas também de ódios e invejas, D. Inês de Castro é a figura a que se dá mais atenção nos folhetos de cordel. Na *Tragédia*, as referências a esta personagem são muitas, realçando-se tanto os seus atributos físicos (“formosa”<sup>49</sup>, “bela”<sup>50</sup>...), como morais (“sábua”<sup>51</sup>, “amorosa”<sup>52</sup>, “prudente”<sup>53</sup>, “desgraçada”<sup>54</sup>...). Esta figura fica apenas marcada, negativamente, pelas declarações, poucas, de seus inimigos (D. Branca e os Conselheiros) que não chegam a ser significativas no conjunto do folheto: “minha contendora”<sup>55</sup>, “minha rival”<sup>56</sup>, “Garça altiva,/ Com seus fingidos afectos”<sup>57</sup>, “astuciosa”<sup>58</sup>, “Mui soberba”<sup>59</sup>, “Que temerária”<sup>60</sup>.

Na *Comédia*, as referências a D. Inês são em menor número, destacando a sua beleza (“a bela Inês”<sup>61</sup>) e inocência (“inocente senhora”<sup>62</sup>). À semelhança do folheto anterior, a Castro é caracterizada

---

<sup>49</sup> *Tragédia de Dona Ignez de Castro*, p. 4.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 4.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 12.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>58</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>59</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>61</sup> *Comédia Intitulada Só o Amor Faz Impossíveis*, pp. 10, 11, 15, 21.

<sup>62</sup> *Idem*, p. 21.

negativamente pelos Conselheiros reais que a têm por uma “aranha”<sup>63</sup>, tecendo a sua teia e capturando todas as indefesas criaturas que dela se aproximam; Álvaro Gonçalves afirma que ela “traz nos olhos setas”<sup>64</sup> quando se dirige a D. Branca. Apesar de tudo, neste folheto, a figura de D. Inês é muito mais branda e submissa do que no anterior, tanto em relação ao Rei e a D. Branca, como ao Infante D. Pedro.

Mulher de forte coragem, prudente e franca, que enfrentou um reino inteiro sem a ajuda de D. Pedro, nunca vacilando em tentar demonstrar perante todos a sua inocência no crime que lhe atribuíam<sup>65</sup>, D. Inês foi também um ser humano cheio de medos e aflições e a sua vida não mais teve sossego a partir do momento em que foi conhecida a sua relação com o herdeiro do trono português. Os dois folhetos exploram exemplarmente esta situação. Na *Tragédia*, são realçadas as suas atitudes pouco usuais, como matar aves e pisar flores: estes elementos estão associados à paixão e ao amor; por um lado, a ave tem

---

<sup>63</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>64</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>65</sup> Tanto na *Tragédia* como na *Comédia*, Inês faz tudo para provar ao rei e seus validos a sua inocência, começando por lançar-se a seus pés. Mas, sendo Inês uma *personagem trágica*, à semelhança da Castro de A. Ferreira, não perderá ela o seu estatuto ao agir deste modo? Jorge de Sena, na obra *Estudos de História e de Cultura*, dá-nos algumas possibilidades de resposta a esta questão. De um ponto de vista abstracto, Inês perderá o seu estatuto ao agir desta forma se entendermos a *Tragédia* como o conflito de duas razões contrárias, sempre em disputa. Apesar disto, a argumentação de Inês não está no mesmo plano da que lhe é oposta, logo a *personagem* perderá, inevitavelmente, a sua especificidade trágica. De um ponto de vista concreto, pode considerar-se que Inês não deixará de ostentar o seu estatuto, pois, tendo em conta que razões se opõem, podemos concluir que ela é realmente uma *personagem trágica* e a sua *tragédia* prende-se com o facto de as suas razões serem exactamente aquelas e não outras, isto é, as suas razões são as do Amor e da Vida, contra a Razão de Estado e a Morte. É precisamente isto que Inês argumenta em sua defesa: não só porque é mãe dos netos de Afonso, como não manifesta qualquer interesse político na sua relação com Pedro, unida pelos laços de um forte amor juvenil e inocente.

sido, desde sempre, um símbolo das relações ente os Céus e a Terra, entre o imortal e o mortal, entre a pureza e o pecado. Ao matar este elo de ligação entre os dois mundos, D. Inês demonstra a sua perdição, o seu fim trágico, ao ser julgada e condenada à morte pelos seus inimigos que assim a privam de fruir o *Céu* com o seu amado esposo. Em relação às flores pisadas por D. Inês, e se considerarmos que de entre as numerosas utilizações simbólicas que são atribuídas a estes elementos da natureza figuram atributos da Primavera, da aurora, da juventude e da virtude, a sua destruição implicará também o reconhecimento por parte de quem pratica tal acção que todas as coisas boas da vida são efémeras e, como tal, causam dor e sofrimento a quem delas se vê despojado. O facto de D. Inês actuar deste modo, poderá fazer adivinhar a situação pouco favorável a si mesma que começa a delinear-se: sente-se sem forças, sem a alegria que experimentava quando esperava pacientemente pelo seu amado junto da “Fonte das Saudades”<sup>66</sup>. Agora, só tem vontade de chorar e, quando Pedro se avista, sente o seu desgosto suavizar-se um pouco e, para não afligi-lo, finge-se alegre. Até as expressões ternas e íntimas que o Infante profere sempre que está com ela não lhe parecem as mesmas.

O que mais aflige D. Inês é o rigor do Rei e a ameaça da Infanta em querer casar-se com D. Pedro. Muitas imagens funestas, como ela própria as classifica, lhe aparecem em sonhos e sente a ameaça sob a forma de espadas que contra o seu peito são investidas. Clama pelo esposo ausente. Sente-se abandonada e só, rodeada apenas de inimigos. Isso paralisa-a e ela vê-se num labirinto, sem saída possível.

Os sonhos são verdadeiras chaves de leitura dos folhetos, pois vão antecipar indicialmente episódios que serão revelados mais tarde, de uma forma clara e objectiva. O sonho mais marcante é o que verificamos relatado na *Tragédia*, descrito por D. Inês, quando acorda:

---

<sup>66</sup> *Tragédia de Dona Inês de Castro*, p. 8.

“Que um coroador/ Leão enfurecido me matava,/ E dos braços os filhos me arrancava.”<sup>67</sup>. Este sonho leva-nos a tecer algumas considerações importantes sobre o folheto. Aproximando novamente este texto da tragédia de António Ferreira, poderemos ver que D. Inês relata uma parte do sonho que lhe é atribuído na *Castro*<sup>68</sup>: o aparecimento de um leão muito feroz que tentava matá-la. Mas, na obra de Ferreira, o sonho é revelado mais claramente e deparamos então com D. Inês num bosque muito escuro, onde aparece um leão feroz que, ao vê-la, recuava, manso; de seguida, surgiam lobos que a matavam, enquanto ela gritava, desesperada, pelo seu marido, em vão, pois ele não aparecia.

A diferença fundamental entre este sonho e aquele que circula em cordel diz respeito, para além da quantidade de pormenores indicados, ao “animal” que matava D. Inês. Podemos ver, sem muito esforço, identificado o rei Afonso IV como leão e os seus Conselheiros como lobos. Assim, enquanto na tragédia de Ferreira o Rei / leão se furtava a matar D. Inês, preferindo ficar manso, neutro, e deixando, desta forma, caminho livre para que os lobos / Conselheiros tomassem a iniciativa e investissem contra a “mísera”, no folheto de cordel, a posição do monarca não é salvaguardada; pelo contrário, a imagem de D. Afonso é “denegrada” porque é ele (o leão) o responsável (e o agente) pela morte de D. Inês; e, para que não restassem dúvidas na identificação de D. Afonso, o leão aparece coroador, tornando assim impossível outra associação que não esta. No entanto, nas duas peças, este sonho está intimamente relacionado com o tópico clássico do sonho premonitório das personagens trágicas quando as suas vidas correm perigo.

---

<sup>67</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>68</sup> *Castro*, Acto III, p. 199.

É assim que Inês vive este pesadelo rodeada de feras, de modo a permanecer paralisada e a viver em permanente angústia, sofrendo as suas consequências todos os dias. Nem mesmo o apoio dado pelo Infante – que sente algo de parecido<sup>69</sup> – ao dirigir-se, variadas vezes, na *Tragédia*, à sua amada, fazendo-lhe ver que deverá animar-se, recobrando a alegria e tendo confiança nele, é suficiente para que ela perceba a diferença entre o bem e o mal, confiando na superioridade do primeiro em relação ao segundo. Estamos, deste modo, perante uma Inês semelhante à que apareceu na *Castro*, de Ferreira: ela é encarada, não como uma jovem inocente e apaixonada, capaz de se entregar cegamente à paixão, mas antes como uma heroína trágica, mostrando-se assim muito lúcida, até em sonhos, da situação extrema e perigosa em que se encontra. Vemos, por isso, em D. Inês, uma mulher madura, conhecedora da sua própria situação, realista, pronta para ser, nos termos convencionais da tradição, uma Rainha.

Vejamos, agora, o que se passa na *Comédia*. O surgimento de D. Inês em cena ocorre muito mais cedo do que aconteceu no folheto anterior, antes mesmo do primeiro encontro de D. Pedro com seu pai. Os conflitos interiores da Castro manifestam-se metaforicamente, através da escolha das flores para o seu jardim.<sup>70</sup> O diálogo com a sua aia é, porventura, um dos mais bem conseguidos de toda a obra e revela muitos detalhes sobre o que lhe irá acontecer: fica satisfeita com o facto de Bírvida ter cortado os jasmims, pois não gosta deles por serem uma flor “branca, e de outra terra”<sup>71</sup>. É claro que D. Inês

---

<sup>69</sup> À parte, D. Pedro afirma: “Que fúnebres presságios que molestos chora/ Para mim também são!” (*Tragédia de Dona Inês de Castro*, p. 9).

<sup>70</sup> Estamos perante mais uma reminiscência da tragédia de António Ferreira. No Acto I, D. Inês, conversando com a sua ama, diz: “Colhei, colhei alegres,/ Donzelas minhas, mil cheirosas flores/ Tecei frescas capelas/ De lírios, e de rosas; coroi todas/ As douradas cabeças.” (*Castro*, p. 155).

<sup>71</sup> *Comédia Intitulada Só o Amor Faz Impossíveis*, p. 3.



alude aqui a D. Branca de Navarra que chegou para *roubar-lhe* D. Pedro com uma paixão tão arrebatadora que a deixará deveras temerosa, pois, para além do que foi dito, o jasmim representa o amor voluptuoso, aquele que D. Branca sente. Em seu lugar, D. Inês deseja plantar rosas vermelhas, símbolo de amor ardente, verdadeiro, mas que trará sofrimento e até a morte, como lemos nas palavras da aia: “Pois por picar aos jasmins/ Vens fazer sangue nas ervas.”<sup>72</sup>. Em relação às açucenas, a bela dama não se preocupa, pois elas em breve estarão secas. Esta flor está relacionada com a pureza e com a majestade; é a sua própria vida que estará por um fio e em breve fenecerá. As angélicas eram flores que D. Inês punha ao peito, mas que agora nada lhe dizem. Símbolo de inspiração, desprezada neste caso, poderá mostrar-nos o facto de a Castro já prever o seu futuro e não ter muitas esperanças em escapar ao seu trágico fim. No que diz respeito às cravinas, é a própria D. Inês que decifra o seu significado, ao dizer: “Se forem/ Clavinas, que amor carrega/ Para vingar um ciúme,/ São estimáveis pela prenda.”<sup>73</sup>. O narciso, símbolo indiscutível de egoísmo e de vaidade, também surge no rol das flores que povoam o seu jardim e, apesar de ser apreciado, ela pensa que o melhor será afastá-lo, pois sabe que com ele nada lucrará. Considera D. Inês que os jacintos podem muito bem coroar a cabeça, pois é a melhor flor de todas; símbolo de alegria de coração motivada pelo amor, esta flor representará o troféu, a coroa que irá receber depois de morta. As perpétuas estão sempre na lembrança da Castro, pois ela trá-las ao peito: são as saudades eternas que sente por Pedro.

Frequentemente, D. Inês não consegue esconder a sua amargura e desespero, o preço a pagar por ter sido a amante do futuro Rei de Portugal. A situação é deveras importante na *Comédia*. A descrição da

---

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 4.

fonte que existia no jardim serve de mote para ficarmos a saber que, junto a ela, D. Inês chorava por causa da saudade do seu amado e por sentir o seu amor perigar. Ela quer, no entanto, que o seu amor permaneça e que não acabe nunca, mas o movimento da água da fonte mostra-lhe o contrário sempre que dela se afasta e corre para fora da quinta, fazendo-a desejar o mesmo, isto é, sair dali e procurar o seu amor para não o perder de vista. Continuando com a imagem da fonte e da água, D. Inês deseja que a primeira seja sua mensageira perante o seu amado Pedro. As lágrimas que vertera junto à fonte iriam mostrar ao Infante o seu amor, fazendo com que os amantes se mantenham sempre unidos. Esta cena vem corroborar uma lenda conhecida nos nossos dias que mostra um fio de água que, saindo do local onde D. Inês se encontrava “prisioneira”, atravessava um muro e continuava no exterior, funcionando como veículo transmissor das novas que D. Pedro recebia, sofregamente, no exterior e que, sendo por vezes muito sofridas, explicavam que o fio de água se transformasse em sangue; por outro lado, todas as metáforas relacionadas com a fonte e com a água pretendem mostrar, fundamentalmente, que a Castro se encontrava só, desprovida do contacto com o seu querido Pedro, ansiando pela segurança que só podia ser dada com o Infante do seu lado. É através de uma pequena cantiga que D. Inês vai revelar o seu estado: resumidamente, D. Inês expõe que mesmo vivendo como uma estrela, só poderá gozar o seu *estatuto* “com susto de perdê-lo”<sup>74</sup>; mesmo nos Céus, onde está colocada, há muitos perigos e é preciso saber onde é que eles estão. Mais uma vez, faz a previsão do seu futuro, dizendo: “Ai de mim se ainda vejo/ Aos meus suspiros/ Tomados pela Sorte/ Em tristes ais!”<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> *Idem*, p. 5.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 6.

A imagem de D. Inês mais nítida em ambos os folhetos é a de sofredora até ao fim. Só depois de morta é que ganha o estatuto que lhe fora prometido em vida: ser Rainha de Portugal. Apesar de defunta, os ricos ornamentos com que a vestem conferem-lhe a magnificência digna de uma progenitora de reis, sobretudo a coroa, referida nos dois folhetos.

### **A vitalidade do mito de Inês de Castro**

Ao chegarmos ao termo deste estudo, e depois de analisados os folhetos, podemos concluir que a história dos amores de D. Pedro e D. Inês traduz, indubitavelmente, a crença da força do amor para além da morte que se transformou em mito:

um assunto exemplar para todos os elementos que o tema pode implicar: sentimento, perseverança, valores humanos que despertam simpatia e piedade, crueldade que suscita indignação, lealdade e formas de a expressar que provocam admiração e respeito, a dor insuperável do bem perdido e a tentativa desesperada de o recuperar.<sup>76</sup>

Deste modo, o mito inesiano aparece nos folhetos de cordel marcado por uma enorme vitalidade, que não detectamos nas simples histórias.

Não vamos invocar os muitos estudos ou polémicas em torno do conceito de mito, pois é tão vasto que nele podemos incluir praticamente toda a expressão cultural humana. Fernando Pessoa resume a complexidade e ambiguidade que o conceito encerra ao dizer: “O mito é o nada que é tudo.”<sup>77</sup>. Socorremo-nos apenas das palavras de

---

<sup>76</sup> *Inês de Castro, um Tema Português na Europa*, p. 433.

<sup>77</sup> Fernando Pessoa, “Ulisses”, in *Obra Poética de Fernando Pessoa*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1985, p. 112.

Gilbert Durand por julgá-las mais de acordo com o que observamos na análise dos folhetos de cordel. Afirma este autor:

Nous entendrons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schémas, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation quoiqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées. Le mythe explicite un groupe de schémas. De même que l'archétype promouvait l'idée et que le symbole engendrait le nom, on peut dire que le mythe promet la doctrine religieuse, le système philosophique ou, comme l'a bien vu Brélier, le récit historique et légendaire.<sup>78</sup>

154

Resumidamente, o mito terá de ser entendido como um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de figuras que se estruturam numa narrativa. A história de D. Pedro e D. Inês na cultura portuguesa assume as características de um mito, e por isso se percebe a persistência das referências ao episódio. Se quisermos resumir os princípios mais relevantes para a construção de uma definição de mito, podemos utilizar a fórmula proposta por Victor Jabouille que se aplica perfeitamente ao caso específico dos folhetos de cordel que veiculam o mito de D. Inês de Castro:

- a) “o mito é uma narrativa (com acção e personagens memoráveis),
- b) cujo autor não é identificável,
- c) (porque pertence ao património cultural colectivo),
- d) que tem como tema o fundo lendário, étnico e imaginário;
- e) (com base na tradição)

---

<sup>78</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

- f) e que, ao ser geralmente aceite,
- g) se integra num sistema,
- h) na maior parte dos casos religioso,
- i) e, muitas vezes sob forma literária
- j) (oral e escrita),
- l) agrupando-se e constituindo-se em *mitologia*.<sup>79</sup>.

Assim definido, o mito surge “como o módulo da história. O pensamento humano move-se dentro de quadros míticos e, inconscientemente ou não, eles estão presentes nas manifestações do Imaginário. Na realidade existencial das culturas e da vida dos homens, é o mito que distribui o papel da história de uma época, de um século, de uma idade da vida.”<sup>80</sup>.

Mais do que D. Pedro, é a figura de D. Inês o verdadeiro centro do mito. O que sobressai nos folhetos estudados é a dimensão intemporal da personagem; a referência eventual a factos históricos não a contradiz, mas reforça essa dimensão. A preocupação essencial dos autores dos folhetos, apesar de preservarem a sucessão cronológica dos factos determinantes na vida de D. Inês, não se prende com a verdade histórica (observamos, repetidas vezes, que esta é adulterada), mas com o importante papel dedicado à *imaginação*. As palavras de António Cândido Franco podem aplicar-se a esta situação, quando afirmam que o mito “aproxima-se do poeta, porque ambos vivem não daquilo que os rodeia, mas daquilo que imaginam”<sup>81</sup>. Foi precisamente do ponto de vista estritamente literário, aquele que mais se relaciona com as potencialidades do episódio, porque mais livre, que os amo-

---

<sup>79</sup> Victor Jabouille, *Iniciação à Ciência dos Mitos*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1994, pp. 36-37.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>81</sup> António Cândido Franco, *Memória de Inês de Castro*, Lisboa, Europa-América, 1990, p. 244.

res do famoso par de Coimbra foram perpetuados. No entanto, de formas diversas, não cessa de se mostrar viva a recordação da mártir de amor portuguesa. A ópera e o bailado, bem como a iconografia, foram completados com trabalhos vários<sup>82</sup>; artigos e comunicações de todo o género continuam a surgir por todo o mundo; há ainda reconstituições históricas televisivas e cinematográficas. Veja-se, por exemplo, a reconstituição do episódio feito pela Radiotelevisão Portuguesa para as comemorações da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, em 1983; no que diz respeito ao cinema, merece destaque o excelente filme de José Carlos de Oliveira, intitulado *Inês de Portugal* (1997).

Os elementos formais do mito nos folhetos de cordel são vários: a beleza de D. Inês; o seu amor por D. Pedro; a oposição entre a Razão de Estado e a Razão de Amor; a morte violenta da Castro; as cerimónias concebidas por D. Pedro (Coroação, Beija-Mão e Trasladação dos restos mortais de D. Inês para Alcobaça). Vejamos, sucintamente, a importância de cada um.

A beleza da Castro e a sua juventude são características veiculadas pelos dois folhetos. D. Inês deixa de ser a “mísera e mesquinha” cantada por Camões<sup>83</sup>, para surgir como a “linda Inês”<sup>84</sup> que ele também celebrou. A sua formosura – realçando-se sobretudo os cabelos loiros, os olhos claros e a tez ebúrnea: “Colo de Garça” – é a verdadeira razão da tragédia, e é ao Rei que cabe reconhecer e realçar essa graça encar-

---

<sup>82</sup> Cf., por ex., as seguintes obras: Manuel Pereira Peixoto de Almeida Carvahais, *Inês de Castro na Ópera e na Coreografia Italianas. Separata da Obra em Manuscrito Intitulada: Subsídios à História da Ópera e da Coreografia Italianas no Século XVIII em Portugal por...*, Lisboa, Tipografia Castro Irmão, 1908; Gaetano Andreozzi, *Ines de Castro dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Carlo la sera del 11 Ottobre 1806*, Nápoles, Stamperia Flautina, 1806.

<sup>83</sup> Os *Lusíadas*, p. 158.

<sup>84</sup> *Idem*, p. 159.

nada em D. Inês, a sua vítima: “Como é bela, agradável e prudente/ Seu estado me obriga a ter piedade.”<sup>85</sup>.

O amor de D. Inês, paradigma do amor em Portugal, é também um elemento importante na construção do mito. Sendo tão forte que resistiria à própria morte, o amor levou a Castro a dispor-se a todos os sacrifícios para o bem daquele que amava. Um dos sacrifícios diz respeito ao exílio sugerido por D. Inês como forma de escapar à condenação. A este respeito convém referir que mesmo D. Pedro pretende fugir com a sua amada, deixando os filhos, que seriam um entrave à sua fuga. Esta atitude do Infante, desconhecida de todos os autores estudados, é, no folheto *Tragédia*, bastante importante, pois nela se manifestam duas correntes típicas do século XVIII: por um lado, o ideal da *aurea mediocritas*, com todas as suas implicações (cf. *Tragédia*, Acto III, Cena III); por outro lado, o peso da razão que é expresso por D. Inês que, embora pareça estranho, é a mais sublime declaração de amor feita a D. Pedro ao longo de todo o folheto: “Não é justo que eu consinta/ Em tão infaustas desordens/ Que percas, porque me adoras,/ De uma coroa os esplendores:/ Fica em paz que eu irei (...)”<sup>86</sup>. Desta forma, D. Pedro e D. Inês aparecem juntos em várias cenas, especialmente naquelas em que declaram mutuamente o seu amor ou em que o Infante procura animar a Castro e jura protegê-la de todos os que a atacam. O amor entre ambos ultrapassa a simples ligação erótica (que também existiu) e assume aspectos relacionáveis com as teorias platónicas. Como afirma Maria de Fátima Marinho, o amor de D. Pedro e D. Inês “não chegando à interligação absoluta, preconiza, no entanto, a utopia da primitiva unidade perdida”<sup>87</sup>. Esta

---

<sup>85</sup> *Tragédia*, p. 11.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>87</sup> Maria de Fátima Marinho, “Inês de Castro – Outra era a vez – Parte I”, in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. VII, Porto, 1990, p. 117.

relação forte e duradoura, a ponto de continuar para além da própria morte, é apresentada como um paradigma que deve ser imitado: “Quem na verdade amar há-de nos imitar.”<sup>88</sup>

O triunfo do aparelho de Estado, interessado em defender a integridade do reino, ameaçada pela presença da Castro e seus irmãos, sobre o cidadão que preza as liberdades individuais (sobretudo o “amor livre”) já afirmadas nas crónicas medievais, inocenta os amantes, sobretudo D. Inês, cujo destino parece mais cruel. Joga-se aqui a grande questão a que nem a sociedade nem a literatura deram ainda resposta cabal: Será crime amar? Os túmulos de Alcobça favoreceram a consolidação do mito na medida em que são os testemunhos em pedra do amor e da morte, memória que não pode ser apagada. Apesar da indiferença dos homens, os túmulos continuam a exibir a inscrição “A:E:AFIN:DO MUNDO”, que tem tido várias leituras, e em que alguns querem ver “Até ao Fim do Mundo”, pois é a que será capaz de eternizar o mito do amor.

A morte violenta de D. Inês de Castro tem uma importância singular no mito. O peito da infausta dama trespassado pelas espadas dos Conselheiros revela-nos uma vítima da crueldade dos homens. Deste modo, a vida ultrajada de D. Inês será redimida pela sua morte, atingindo a perfeição e a imortalidade. Mas a que preço! É esta a imagem que os folhetos mostram: D. Inês, aquela mulher ideal e morta, ou melhor, ideal porque morta.

Assim, “é precisamente este sacrifício que a condena à morte e ao paraíso. Porque renunciar a si é não só ser nobre como também morrer. Uma vida sem história (...) é efectivamente uma vida morta, uma morte-em-vida. O ideal (de mulher-anjo [que D. Inês preconiza]) evoca, por fim, tanto o céu como a campa”<sup>89</sup>, apesar de, em várias passagens

---

<sup>88</sup> Ruy Belo, *A Margem da Alegria*, Lisboa, Moraes Editores, 1974, p. 52.

<sup>89</sup> Sandra M. Gilbert e Susan Grubar, *The madwoman in the Attic*, New Haven e London Yale University Press, 1979, cap. I.



dos diversos folhetos, podermos ler que a Castro morreu porque amou demasiado e porque também foi amada do mesmo modo.

As cerimónias concebidas e impostas por D. Pedro para homenagear D. Inês funcionam como a perpetuação do amor e contribuem para a glorificação da infausta dama, desta feita pela morte.

A coroação encontrou particular receptividade por parte do público leitor, não tanto pelo carácter espectacular da cena como pelo que representava de excessivo, no sentimento e na forma, e mesmo de chocante e de bizarro ou de original.

O Beija-Mão é, por um lado, mais uma prepotência de que era capaz D. Pedro, “louco” de um grande amor; por outro lado, é quase uma “beatificação”<sup>90</sup> de D. Inês, porque se beija a mão de uma “santa”<sup>91</sup>. Por isso, não há que chorá-la, mas sim canonizá-la; a imagem desta cerimónia representa, sem dúvida, a sua recusa do silêncio de além-túmulo. A figura de D. Inês ultrapassa a imagem que a História lhe conferiu e leva-nos à presença de uma nova realidade mítica que não deixou indiferente quem sobre a “mísera” escreveu. Como refere Suzanne Cornil,

Malgré le long règne d'Alphonse IV et la personnalité vigoureuse de Pierre le Cruel, malgré l'exécution de l'Espagnole hais, malgré les actes officiels et la vérité historique, c'est Inès qui a vaincu le temps et la distance, et transmis à la postérité les noms de ceux que l'entourèrent. D'Alcobaça où elle repose, du Mondego où elle vécut, dans la littérature et dans la légende. C'est elle qui reste l'évocation de la beauté et de l'amour, «reine après la mort».<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Maria de Fátima Marinho, “Inês de Castro – Outra era a vez – Parte II”, in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. VIII, Porto, 1991, p. 35.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Inês de Castro – Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes*, p. 137.

A permanência dos elementos enunciados demonstra a vitalidade de um assunto: aquele que a história, a literatura e a tradição não querem deixar esquecer. Assim, a temática inesiana não ficou restringida a escolas ou modos poéticos, mas encontra-se representada em todos. É ela a concretização de um dos mitos eternos do povo português: o da permanência do amor para além da morte. Esse amor, tão forte que supera todos os obstáculos, ajuda a definir a nossa cultura nacional. Servindo-se da história de Portugal como referente, os escritores puderam libertar a sua imaginação e criar uma das mais belas histórias de amor, fazendo prova de que “o coração tem as suas razões que a razão não conhece”<sup>93</sup>.

Ao aproveitar do mito toda a sua força sugestiva, os autores dos folhetos de cordel souberam elevar D. Pedro e D. Inês ao estatuto de figuras paradigmáticas e universais, com quem se identificarão os leitores, que, aliás, são confrontados com personagens humanas e não idealizadas pelo condão real. Como afirma Maria Leonor Machado de Sousa, para além da beleza e da paixão correspondida – características estereotipadas – o traço mais humano de D. Inês “é o amor pelos filhos, que a faz lutar pela vida, mas não chega para a individualizar. A sublimação destas qualidades é o percurso que a leva ao mito, universal na sua mensagem humana, mas elaborado de tal forma que o torna exemplar de um modo nacional de sentir – é a «tragédia de amor, suave e feroz, pela qual melhor do que por nenhuma outra se documenta perante o mundo inteiro o temperamento, a psique da noção de apaixonados que, segundo fama várias vezes secular, se mantém de amor, morre de amor, ou mata delirando suavemente.»<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Blaise Pascal, *Pensamentos Escolhidos*, Lisboa, Biblioteca Básica Verbo, 1972.

<sup>94</sup> *Inês de Castro – um Tema Português na Europa*, p. 65.

Transformada em mito, tanto pela cultura das elites como pela cultura popular, a relação amorosa de D. Pedro e D. Inês de Castro constitui a base de uma história que centenas de obras em todo o mundo não conseguiram ainda esgotar. Assim, justifica-se perfeitamente que sobre ela se continue a pensar e a escrever.