

INÊS DE CASTRO — OUTRA ERA A VEZ¹

I PARTE

Se o fenómeno da intertextualidade é tão importante na compreensão e análise de qualquer obra literária (ao ponto de Laurent Jenny afirmar que «hors de l'intertextualité, l'oeuvre littéraire serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d'une langue encore inconnue»²), que dizer de textos que focam obsessivamente o mesmo tema, remetendo-se especularmente num jogo infinito e paradoxal?

Desde que Inês de Castro foi morta, em 1355, que a sua lenda depressa se transformou em mito, funcionando cada texto como um olhar crítico em relação a toda a produção anterior³. Poderemos dizer, sem grande margem de erro, que cada hipertexto é também simultaneamente um hipotexto⁴ que se completa, alterando o significado absoluto no confronto com obras anteriores e posteriores que fazem ressaltar pormenores esquecidos, abandonando outros, primitivamente considerados mais importantes.

A figura da amante de D. Pedro é, realmente, um tema privilegiado na literatura portuguesa. Segundo Maria Leonor Machado de Sousa, a primeira referência aos amores que teriam ligado o rei a D. Inês, é feita por David ben Yom Tov Ibn Bilia, judeu português, que viveu em Coimbra no século XIV: «Autor de um comentário científico sobre o Pentateuco e de livros de medicina, astronomia,

¹ A expressão «Outra era a vez» é a frase inicial do conto «Os Cimos» de ROSA, Guimarães — *Primeiras Estórias*, 6.^a ed., Rio de Janeiro, Livr. José Olympio Ed., MEC, 1972.

² JENNY, Laurent — *La Stratégie de la Forme*, «Poétique», n.º 27, 1976, p. 257.

³ Cf. JENNY, Laurent — «Le regard intertextuel est donc un regard critique et c'est ce qui le définit». (*id.*, p. 260).

⁴ Para a definição de hipertexto e hipotexto, cf. GENETTE, Gérard — *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

astrologia e religião, deixou alguns poemas manuscritos, também em hebraico, entre eles um que fala da sua infelicidade amorosa, dizendo que no mundo só houve uma desgraça maior que a dele: de Pedro e Inês»⁵.

Em Portugal, porém, é com as Trovas de Garcia de Resende, publicadas em 1516, que Inês e Pedro se tornam definitivamente personagens míticos, ultrapassando de longe a sua restrita dimensão histórica. A partir desta data são inúmeros os textos, em Portugal e no estrangeiro⁶, que os elegem como tema principal. Não é intenção deste estudo abarcar toda a produção inesiana, o que não só seria impossível como indesejável. Limitar-nos-emos às obras publicadas entre 1960 e 1990, tentando fazer para cada uma delas uma análise que faça sobressair as diferenças existentes na concepção de Inês, diferenças que vão desde a aceitação do mito até à desestruturação completa da teorização existente.

Neste escasso período de trinta anos, caracterizado por modificações tão radicais ao nível da linguagem literária, o episódio medieval não teve uma repercussão menos rica do que em épocas anteriores onde condicionantes de índole sócio-cultural pareciam mais propícias ao aparecimento de uma história que cai, por vezes, em melodramatismos e em explicações simplistas. Entre 1960 e 1990, o mito inesiano deu azo à escrita de poemas (de cariz diverso), dois romances, um conto e três peças teatrais. Esta transmodalização, ou seja todo o tipo de modificação trazido ao modo de representação característico do hipotexto⁷, é de sobremaneira importante nas produções mais recentes, uma vez que, integradas no espírito literário da época, elas possuem, frequentemente, significados que excedem o horizonte de expectativas do leitor ou espectador comuns. Nesta linha, situa-se também o caso específico da transmodalização intramodal, isto é, as diversas transformações dentro do mesmo modo ou género⁸.

⁵ SOUSA, Maria Leonor Machado de — *Inês de Castro — Um Tema Português na Europa*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 39.

⁶ Cf. SOUSA, Maria Leonor Machado de — *Op. cit.*

⁷ GENETTE, Gérard — «Notre dernier type transposition (en principe) purement formelle sera la *transmodalisation*, soit toute espèce de modification apportée au mode de représentation caractéristique de l'ypotexte» (*Palimpsestes*, *ob. cit.*, p. 323).

⁸ Cf. *idem*, p. 330: «Restent à considérer, à l'intérieur de chaque mode les diverses transformations dont il est susceptible».

Com base nesta teorização, tentámos analisar os textos pertencentes aos vários géneros, discernindo as características próprias a cada um, estudando as relações entre si e entre estes e os hipotextos que são, insistentemente, convocados mesmo que de uma forma implícita.

É difícil estabelecer qual o hiptexto preferencial, tal a variedade de bibliografia sobre o assunto. Deste modo, torna-se quase impossível distinguir, muitas vezes, entre uma transmodalização intermodal e uma intramodal. Não nos parece, porém, que tal distinção seja imprescindível para a nossa análise. O que interessa é, sobretudo, detectar os mecanismos textuais, considerados de um ponto de vista sincrónico e ressaltar as relações existentes com obras anteriores (pertencentes ou não ao mesmo género), numa perspectiva diacrónica, eminentemente comparativa. Segundo os problemas específicos que cada texto pressupõe, o estudo deverá adaptar-se ao seu objecto, adoptando, para cada caso, o tipo de abordagem que a obra pedir.

1 — AS SOMBRAS DE INÊS

1. O esvaziamento progressivo do sujeito

A crise do referente, própria à poesia das últimas décadas, estende-se também à problemática de Inês de Castro. Os poemas que versam o tema vão desde uma referencialidade máxima à ocultação do próprio nome do sujeito, tornando-o assim sombra de si próprio e da própria escrita.

Textos há que retomam o tópico tradicional, pondo a tónica num ou outro elemento que fazem realçar, de acordo com o propósito de momento.

O poema de Emmanuel da Cunha, «Inês de Castro e D. Pedro»⁹, funciona à maneira da saga tradicional. Desenvolvendo o tópico do *locus amoenus* e da felicidade inicial, já presente no episódio de *Os Lusíadas* («Estavas, linda Inês, posta em sossego,/De teus aos colhendo doce fru[i]to,/(...) Do teu Príncipe ali te respondiam/As lembranças que na alma lhe moravam,/Que sempre ante seus olhos te traziam,/Quando dos teus formosos se apartavam;/De noite, em

⁹ CUNHA, Emmanuel da — «Inês de Castro e D. Pedro», in *Páginas Soltas da Nossa História — Poesias*, Porto, 1968, pp. 26-28.

doces sonhos que mentiam,/de dia, em pensamentos que voavam;/
/E quanto, enfim, cuidava e quanto via/Eram tudo memórias de
alegria»¹⁰), o autor de *Páginas Soltas da Nossa História* constrói
uma Inês perfeitamente idealizada, vivendo num ambiente onde
«A maldade do mundo era esquecida»¹¹. Ampliando esta noção de
pureza e inocência, há uma insistência, muito maior do que em
Camões, (apesar das nítidas referências intertextuais) ao mito do
paraíso, que teria sido perdido pela inveja humana:

«A paixão tudo arrostara sem medo
Nesse bem-querer de alma puro e ledo»¹²,
Bem aos olhos dos homens escondido,
Num recanto de terra colorido,
Onde os filhos cresciam em candura,
Ignorando do mundo a desventura.

Mas a obra do ódio não parava
O esperado momento ela espreitava...»¹³

À semelhança do que sucede nos contos tradicionais, o equilíbrio
inicial é quebrado pela morte, contada brevemente em seis versos.
Emmanuel da Cunha dá relevo à harmonia inicial e ao caos que
se instaura depois do acto fatídico:

«Ficava a dor, o caos, a desolação,
Só desespero e luto sem perdão,
Onde reinara a luz e a poesia,
Onde existira enlevo e melodia»¹⁴.

Este caos¹⁵, provocador do desespero de Pedro, justifica todos
os actos do futuro rei, cuja imagem é a de uma espécie de Messias,

¹⁰ CAMÕES, Luís de — *Os Lusíadas*, in *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1963, p. 86.

¹¹ CUNHA, Emmanuel da — *Ob. cit.*, p. 26.

¹² Cf. CAMÕES — «Naquele engano da alma, ledo e cego» — *Ob. cit.*, p. 86.

¹³ CUNHA, Emmanuel da — *Ob. cit.*, p. 27.

¹⁴ *Idem*, p. 28.

¹⁵ Cf. ainda os seguintes versos, «Que viu a triste sorte da pobre mesquinha/Que só depois de morta seria rainha» (p. 28) com os dois últimos versos da estrofe 118 do Canto III de *Os Lusíadas*: «Aconteceu da mísera e mesquinha/Que de[s]pois de ser morta foi Rainha», p. 84.

defensor dos mais desfavorecidos: «E se não se adornou com louros de guerreiro,/O povo com amor chamou-lhe o ‘Justiceiro’»¹⁶.

Aceitando também o tópico tradicional, Tomás de Figueiredo¹⁷, em dois textos, «Estavas Linda Inês» e «Até ao Fim do Mundo», constrói uma espécie de poema a duas vozes, uma vez que no primeiro, D. Pedro assume a 1.ª pessoa, enquanto que no segundo, é Inês que, imitando as Trovas de Resende, «fala» depois de morta.

Em «Estavas Linda Inês», Pedro procura uma desculpabilização impossível, por não ter estado presente e não ter impedido o assassinio. O grande número de interrogações são a prova evidente do desespero do sujeito que sente a própria incapacidade e encontra na vingança a única solução para o seu imenso complexo de culpa:

«E perguntei ao vento: — Vento, sabes
dizer-me quem seria o matador?
E o vento devolveu-me ecos fugidos,
e eu soube, soube, Inês... Depois vinguei-te!
Depois vingue-me! Inês, podes dormir!
Quem não pode vingar-se é quem não dorme...»¹⁸

A insistência em *vinguei-te* e *vinguei-me* dá a dimensão do problema de Pedro que, mais do que a saudade de Inês, sente a frustração da impotência e o desejo de a superar.

O segundo poema é, como dissemos, a fala póstuma de Inês que analisa o comportamento de Pedro, chamando-lhe poeta e ingénio, desconhecedor dos males do mundo. É ainda, e mais uma vez, o tópico da inocência e do herói incauto. Morta, Inês conta o seu próprio assassinio, na linha do texto de Garcia de Resende. O confronto entre as duas passagens é esclarecedor:

«Foram três que vieram. Trespasaram
este meu peito e, com ele, o teu»¹⁹.

¹⁶ *Idem*, p. 28.

¹⁷ «Estavas Linda Inês» e «Até ao Fim do Mundo», in SOUSA, Maria Leonor Machado de — *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*, «Bibl. Breve», Lisboa, Inst. de Cultura e Língua Portuguesa, 1984 (secção antológica), pp. 140-141.

¹⁸ *Idem*, p. 141.

¹⁹ *Ibidem*.

Em Garcia de Resende, podemos ler:

«Dous caualeyros yrosos,
que tais palavras lh'ouvyrã,
muy crus e nam piadosos,
perverssos, desamorosos,
contra mym rijo se vyram.
Com as espadas na mam
m'atravessam o coraçam,
a confissam me tolheram»²⁰.

Adaptando e resumindo o hipotexto, Tomás de Figueiredo acentua, mais do que Garcia de Resende, a imagem da morte irreversível. Os três últimos versos possuem uma carga muito mais negativa do que os comentários do sujeito no *Cancioneiro Geral*. Enquanto que este último consegue encontrar compensações futuras decorrentes da morte, em Tomás de Figueiredo, as últimas imagens são de *frieza* e imobilidade:

«As espadas são frias, são tão frias...
Que frio! Tenho frio! Onde vem
Este vento parado que me corta?»²¹.

Assumindo voluntariamente um tom épico, Natália Correia, num pequeno texto em prosa, tenta apresentar o mito de Pedro e Inês de uma forma simultaneamente exterior e expositiva.

O início do texto, «Calem-se agora todas as tubas destes amores de prata! Vou falar-vos da obra do abraço de água e de fogo de onde

²⁰ RESENDE, Garcia de — «Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Ynes de Castro, que el Rey Dom Afonso, o Quarto de Portugal, matou em Coimbra, por o Príncipe Dom Pedro, seu Filho, a ter como mulher polo bem que lhe queria nam queria casar, endereçadas has Damas», in *Cancioneiro Geral*, Texto estabelecido, prefaciado e comentado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão e Aida Fernanda Dias, 2.º vol., Coimbra, Centro de Estudos Românicos 1973, p. 315.

²¹ FIGUEIREDO, Tomás de — *Idem*, p. 141.

brotava o ouro do amor ofuscamente. Porque se digo Pedro digo Inês»²², remete directamente para a 3.ª estrofe da Proposição de *Os Lusíadas*:

(...)

«Cale-se de Alexandre e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram».

Depois da apresentação do tema, Natália Correia, narrando e comentando, mistura razões históricas («Pois não era Inês o lindíssimo instrumento dos irmãos que, no outro lado da fronteira se esforçavam por submeter à sua intrigante ambição o reino do Ocidente?»²³) com episódios provavelmente lendários, como o da coroação *post-mortem* («Tão espantosa paixão mais haverá de espantar as gentes. E por aquela parte luminosa da loucura do amor, num sonho de tochas e de hienas, exumou Pedro os adorados ossos e sentando-os num trono de transidas opalas, com chicotes de treva obrigou os trémulos espectadores daquela fantástica coroação a beijarem as descarnadas falanges da sua esposa de silêncio e neve»²⁴).

Aproveitando do mito toda a sua força sugestiva, Natália Correia pretende classificar Pedro e Inês como figuras paradigmáticas e universais. O último parágrafo do seu pequeno texto funciona como uma espécie de apresentação dos dois amantes: «Estes são os amantes que com mais altos coturnos de delírio e pranto entraram na torrente de amor que corre para o infinito. Estes são os fantasmas coroados de nómada esperança de abater a espada que bipartindo a Ibéria, lhes trespassou o extasiado peito de água bicéfalo do amor. E com braçadas de esperançosas cítaras, tomam a aparência de estar vivos em alvíssimas bandeiras tremulando na guerra petrificada da fronteira»²⁵.

Rebordão Navarro prefere convocar a violação dos túmulos, levada a cabo no início do século XIX (pelas tropas francesas e liberais), significando, por um lado, a incorruptibilidade da morte e, por outro, a indiferença dos homens. Remetendo directamente para o Canto III de *Os Lusíadas* e apondo uma epígrafe de Carolina

²² CORREIA, Natália, sem título, in SOUSA, Maria Leonor Machado de — *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*, ob. cit., p. 142.

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Idem*, pp. 142-143.

Michaëlis de Vasconcelos, onde se fala da mutilação e profanação dos sarcófagos, o autor de *Somos Nós Muitas Vezes Essas Coisas* começa por apresentar Inês «enamorada/da sua morte de quinhentos anos,/esperando aquela data que marcada/fora pelo senhor dos seus enganos»²⁶. É evidente que há aqui a referência implícita à célebre inscrição «A:E:AFIN: DO MUDO» que tem tido variadíssimas leituras, mas das quais, sem dúvida, a mais sugestiva é: «Até ao fim do mundo», pois é a que reúne maiores condições de eternizar o mito do amor. É assim que na 2.^a estrofe se pode ler que, mediante o barulho feito pelos soldados, «chegado se crê o dia asado/daquele encontro a haver na fim do mundo,/pois Pedro a aguarda já no chão pousado,/ /interrompido o sono tão profundo»²⁷.

Invocando também Inês morta ou a morte de Inês, Fiana Hasse Pais Brandão faz uma transposição metonímica, realçando as vestes da amante de D. Pedro, na medida em que elas significariam a problemática relacionada com a figura que cobriam:

«Teceram-lhe o manto
para ser de morta
assim como o pranto
se tece na roca
(...)

Só a morte trouxe
todo o veludo
no corte da roupa
no cinto justo
(...)

O vestido dado
como a chamavam
era de brocado
não era escarlata

Também de pranto
a vestiram toda
era como um manto
mais fino que roupa»²⁸

²⁶ NAVARRO, António Rebordão — «Apostília ao Canto III de 'Os Lusíadas'», in *A Condição Reflexa — Poemas (1952-1982)*, Bibl. de Autores Portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 248.

²⁷ *Idem*, pp. 248-249.

²⁸ BRANDÃO, Fiana Hasse Pais — «Inês de Manto», in *O Texto de João Zorro*, Porto, Ed. Inova, 1974, p. 40.

Ao abandonar a sequência factual, a autora de *Barcas Novas* consegue fazer ressaltar a dimensão trágica desta morte que as carpi-deiras (os espectadores, os leitores) tornaram mítica: «Também com o choro/lhe deram um estrado/um firmal de ouro/o corpo exumado»²⁹.

Dignos de nota são ainda seis pequenos poemas da autoria de António Ramos Rosa, intitulados «Gotas de Ar»³⁰. Nestes textos não há uma única vez a alusão ao nome de Inês ou Pedro ou a qualquer referente concreto. O sujeito assume o grau zero do seu objecto, enumerando apenas a sua sombra ou a sua transparência:

«enumerar
tuas sombras
secretas
numa página
devastada
pelo branco»

e

«se soubesse
ver
na noite

veria o teu corpo».

A sombra e a transparência aparecem aliadas ao silêncio que se torna mais significativo do que as palavras:

«que silêncio
secreto

liberto
sigo a única
corrente

é um outro
dia
o outro rosto

um outro
corpo».

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ Impressos para a exposição «Inês de Portugal» de Mário Silva, Coimbra, 1983.

A noção de imaterialidade que se desprende dessa imagem de Inês presente/ausente, acaba por lhe atribuir características dificilmente identificáveis com uma existência real: «pisas uma/chama/danças/com o vento».

Integrada definitivamente num nível metafórico e simbólico, Inês deixa de ter referências cronológicas para ser apenas a ideia ou o mito do amor imaculado.

2. A memória obsessiva

«Quase quatrocentos anos depois de Soares Alarcão, Ruy Belo escreveu o segundo poema épico da literatura portuguesa tendo Inês e Pedro como tema único»³¹.

O poema começa por uma longa exposição onde se vislumbra uma localização espaço-temporal que pretende situar a história de Pedro e Inês num ambiente qua possuua, simultaneamente, ingredientes edénicos e cronológicos. A dimensão mítica é entrecortada pela narração dos factos históricos, facilmente confrontáveis em qualquer texto sobre o assunto.

A primeira parte do poema procura anular a componente historicamente datada, dando realce à importância da emergência do homem e da palavra. Alguns exemplos servirão para ilustrar o que dissemos:

«Quando já pelos prados o orvalho
aspergira as inúmeras pétalas das primeiras flores
e corriam as lágrimas ao longo da já longa idade
do homem onde o rio da alegria já secara há muito
(...)

quando as mulheres movendo-se moviam os cabelos
[populosos
e conheciam incontáveis nomes e eram conhecidos por
[nomes incontáveis
e nunca esses nomes as continham quando as mulheres
[sabiam
coisas que muitos homens pensaram no passado mas
[depois esqueceram
e elas repetindo-as iam de uma sala para outra ao sabor
[das situações

³¹ SOUSA, Maria Leonor Machado de — *Inês de Castro — Um tema Português na Europa, cit.*, p. 425

quando as pessoas já eram mortais mas não o eram
[excessivamente

(...)

quando a ociosidade fazia o tempo demorar e quase parar

(...)

quando nas casas a confiança da infância ainda não
[esmorecera

(...)

e todas as palavras eram relativamente novas (...)

(...)

quando o amor não tinha ainda qualquer relação com
[o hábito

(...)

e o ritual dos dias e das noites era importante como uma
[novidade

estava-se não sei quando talvez no princípio do mundo
Por outras palavras trata-se de inês e trata-se de pedro
ou pedro tratará talvez mais uma vez de inês»³².

Esta insistência na conjunção subordinativa temporal, «quando», é assumida por um sujeito *eu* que, manifestando as suas incertezas («talvez suponho eu no tempo dos primeiros salmos»³³), se propõe cantar os feitos, não de um povo como Camões, mas de um par que ultrapassou a sua relatividade histórica:

«Eu canto os amores e a morte a apoteose e a sorte
dessa que tão horizontal em pedra jaz e esse pedro neto
[desse trovador de quem se diz
que sempre dom dinis fez o que quis»³⁴.

A Margem da Alegria, porém, é um texto de cujas páginas sobressai não tanto a história antiga e conhecida mas a capacidade de evocação e de memória ou do que essa memória representa no inconsciente de uma colectividade. É difícil separar o histórico do mítico, tal o encadeamento dos dois planos e de tal forma um remete invariavelmente para o outro.

³² BELO, Ruy — *A Margem da Alegria*, Col. Círculo de Poesia, Lisboa, Moraes Ed., 1974, pp. 9-21.

³³ *Idem*, p. 9.

³⁴ *Idem*, pp. 23-24.

Há três momentos no poema que privilegiam a narração histórica. No primeiro ³⁵ assistimos a um resumo rápido da vida e morte de Inês, havendo um relevo especial para o testemunho de Diogo Lopes Pacheco, nas cortes de 1385, onde o Dr. João das Regras pretende provar que só o Mestre de Avis poderá ser rei: «Inês chamada e havida como filha de pedro de castro/em uma inquirição feita em coimbra em mil trezentos e oitenta e cinco/a diogo lopes pacheco ali chamado ali juntado/com uns honrados padres e senhores de portugal/para desembargarem certas coisas/jurado e perguntado sobre se dom pedro casara alguma vez com a fidalga dona inês/morta de novo essa açafata foi por esse cavaleiro/ao dar como única mulher do rei de portugal/branca filha de pedro que morreu/nas meigas veigas da cidade de granada» ³⁶. Ainda nesta passagem há referências à revolta e vingança de Pedro, à transladação e à violação praticada no século XIX.

O segundo momento narrativo ³⁷ descreve pormenorizadamente a morte de Inês e o terceiro ³⁸ dá uma atenção digna de nota ao saimento, isto é, à transladação e à declaração de casamento feita por D. Pedro.

O importante, todavia, não são as referências históricas mas a forma como elas são presentificadas no texto, o seu modo de relacionamento com o sujeito narrador ou com Pedro que, por vezes, assume a 1.ª pessoa, deixando aquele que a memória deste se torne tão obsessiva quanto produtiva.

«Admitamos que há um homem que há um rei

(...)

e ele baile no ar como quem vai morrer

ele sempre prejura quando jura

(...)

Existe uma donzela em sua vida

canta loas à virgem com os olhos postos nela

agora que morreu para viver

(...)* ³⁹.

³⁵ *Idem*, pp. 26-29.

³⁶ *Idem*, pp. 26-27.

³⁷ *Idem*, pp. 61-69.

³⁸ *Idem*, pp. 75-76.

³⁹ *Idem*, 69-70.

Pedro, vivendo na e pela memória, coexiste no poeta que afirma: «e tenho os olhos tristes como fontes/e sei que os tenho tristes não por vê-los/mas por havê-los tu tão tristes visto»⁴⁰.

Mas a essência de Pedro reside na sua auto-consciência que redundava num insuperável complexo de culpa, tal como em Tomás de Figueiredo. Em Ruy Belo, porém, os sentimentos são mais complicados, uma vez que Inês se transforma na ideia de Inês e Pedro, à semelhança das veladoras de *O Marinheiro* de Fernando Pessoa, chega à conclusão de que «a mulher que vira nunca existira/e agora a sua dor era maior/ pois nunca houvera aquilo que sonhara/e não havia a terra da alegria/e a alegria era afinal o triunfal inferno»⁴¹.

Esta tomada de consciência torna ainda mais paradoxais as tentativas de sublimação que se revelam absurdas e inoperantes (sem recalco concreto a sublimar):

«Penso porém ainda reinventar a alegria
que há muito em sua vida se não via
alegria mexida por alegres bailarinos
bons bebedores de cidra e de vinho
e exige que ao dançar todos lhe passem a chamar alegre
[pedro
como se vez nenhuma houvesse estado ou sido triste»⁴².

É assim que Pedro pode afirmar (e em 1.^a pessoa), «Fui cúmplice das coisas contra mim»⁴³, desvendando que o seu desejo é o da «impossível inês»⁴⁴, mais sonho e memória do que realidade.

Jogando com o significado etimológico do nome *Pedro*, Ruy Belo invoca a simbologia da *pedra* com toda a carga religiosa, hermética e cabalística. Pedro tem poderes semelhantes ao do rei Midas.

⁴⁰ *Idem*, p. 30. Este último verso remete obviamente para o poema de João Rodrigues Castelo Branco, «Senhora, partem tão tristes/meus olhos por vós, meu bem,/que nunca tam triste vistes/outros nenhũs por ninguém», *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, 1.^o vol., *cit.*, p. 346.

⁴¹ BELO, Ruy — *Op. cit.*, pp. 44-45.

⁴² *Idem*, p. 44.

⁴³ *Idem*, p. 80.

⁴⁴ *Ibidem*.

Enquanto este tudo transmudava em ouro, aquele «Se no rio aérea perpassava uma barca/à força de a olhar um ódio de monarca/água e barca tudo em pedra tal olhar transformava»⁴⁵. A razão deste poder está em algo inato ao rei, uma vez que «também é pétrea a noite para pedro/como de pedra são seus sentimentos e palavras»⁴⁶. A insistência na imagem da *pedra* parece-nos funcionar numa dupla vertente: por um lado, a rigidez, a frialdade da pedra não serão mais do que o simulacro da morte, o veneno mortal inoculado em Pedro; mas, por outro, a pedra é ainda a matéria-prima, o andrógino⁴⁷ inicial, Inês e Pedro para sempre indiferenciados: «É manhã nas estrelas vai alguém casar/pedra de pedra pedra intensamente/testamento lavrado sendo já alto o serão/alguém casou alguém morreu de amor/após a sua postrimeira dor»⁴⁸.

Falar de Pedro é falar de Inês, Inês «para sempre imóvel»⁴⁹, Inês mais do que nunca misteriosa.

«Inês detém a fala amena da mulher humana
e se alguém se apaixona logo ela o domina»⁵⁰.

Ao descrever essa figura feminina tão simples e tão complexa, o narrador não hesita em rotulá-la de «perigosa»⁵¹, atribuindo-lhe um nascimento semelhante ao de Vénus Urânia, o que lhe tira humanidade para lhe atribuir dimensão mítica:

«Não tornou algum deus inês ditosa ao fazê-la formosa
talvez tivesse sido o mar que abriu terá sido de lá que ela
[saiu

⁴⁵ *Idem*, p. 40.

⁴⁶ *Idem*, p. 79.

⁴⁷ Cf. «La pierre brute est encore considérée comme androgyné, l'androgynat constituant la perfection de l'état primordial», *Dictionnaire des Symboles*, dir. de CHEVAELIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, 4.º vol., Paris, Seghers, 1974, p. 9.

⁴⁸ BELO, Ruy — *Op. cit.*, p. 81.

⁴⁹ *Idem*, p. 23.

⁵⁰ *Idem*, p. 51.

⁵¹ *Idem*, p. 55.

antes que boticelli a fizesse nascer
sair das águas essa deusa que jamais havia
de deixar de reinar e de todos vencer»⁵².

Apesar, porém, dos seus poderes ocultos, Inês não pode conhecer *efectivamente* Pedro cuja verdadeira significação lhe escapa («Que sei de pedro esse homem de palavras/esse inventor de normas com certeza mais reais/após haverem sido mais criadas do que as próprias coisas»⁵³). É ao atribuir esse poder criador ao seu amante que a filha de Pedro de Castro se equivoca. Se Pedro inventou palavras (de amor), ele as inventou sem a plena consciência da sua situação, culpado de um sonho inexistente. Por isso, o narrador comenta que a maior ignorância de Inês consiste em desconhecer «que pedro mais que rei foi permanente fugitivo/e fugiu mais de si mesmo que da terra ou que da grei»⁵⁴.

É que o amor de ambos ultrapassa a simples ligação erótica para se transformar simultaneamente num amor de influência platónica nítida, que lembra um conhecido soneto de Camões⁵⁵ («e faz do amador a coisa amada»⁵⁶), e num outro que, não chegando à interligação absoluta, preconiza, no entanto, a utopia da primitiva unidade perdida:

«Somos não pedro e inês somos um só e talvez
penedo da saudade seja o nome que nos há-de
dar quem aos dois quiser propriamente chamar
saudade do passado sempre desejado
e até do porvir que passa logo ao vir»⁵⁷.

A insistência na *saudade* tem reminiscências de uma tirada de Pedro na peça de António Patrício (1918): «E eu vi a Saudade ao pé de mim. Nunca mais me deixou: vivo com ela. Fez-se em mim carne

⁵² *Idem*, p. 65.

⁵³ *Idem*, p. 23.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ CAMÕES, Luís de — *Obras Completas*, 4.^a ed., vol. I, Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1971, p. 198.

⁵⁶ BELO, Ruy — *Op. cit.*, p. 66.

⁵⁷ *Idem*, p. 52.

e sangue. Fez-se Inês. Por isso sabes toda a minha vida. Por isso eu sei a morte como tu. Sou o homem que viveu a vida e a morte: sou o homem-Saudade, o rei-Saudade...»⁵⁸.

Esta força apaixonada apresenta-se como um paradigma que deve ser imitado: «Quem na verdade amar há-de nos imitar»⁵⁹.

Mas a mimésis aconselhada não pode esquecer o desfecho da história ou a ligação inevitável do amor e da morte⁶⁰: «jazem serenos hoje nessa lousa onde o tempo apenas pausa/e só com a minha lâmina de aço língua de toledo os ameaço»⁶¹.

Imagem de morte, os túmulos representam a materialidade do amor, unindo mais uma vez os dois conceitos. Acentando a descrição das edículas da forma mais idealista e romanceada⁶², Ruy Belo não faz mais do que corroborar a íntima ligação entre amor e morte e a dimensão ultra-histórica de Pedro e Inês.

Ganhando o estatuto de personagens sem tempo, eles abandonam a restrita inserção na História de Portugal, para permanecerem como símbolos de uma das constantes humanas. Pedro, num desabafo final, aceita o seu mistério e o seu carisma:

«Ninguém profundamente me conhece
nem talvez isso interesse a alguém
e aos íntimos menos que a ninguém
Bailador e monteiro e justiceiro
pedro primeiro pedro derradeiro»⁶³.

⁵⁸ PATRÍCIO, António — *Pedro O Cru*, in *Teatro Completo*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982, p. 167.

⁵⁹ BELO, Ruy — *Op. cit.*, p. 52.

⁶⁰ Cf. BATAILLE, Georges — *L'Erotisme*, Coll. 10/18, Paris, 1965.

⁶¹ BELO, Ruy — *Op. cit.*, p. 22.

⁶² Jorge de Sena, no seu longo estudo sobre Inês de Castro, é de opinião que as edículas da rosácea do túmulo não representam a vida de Pedro e Inês, mas figuras humanas em variadas atitudes: «o que evidentemente aconteceu foi que o escultor, tendo os espaços que as edículas da histósia de São Bartolomeu lhe deixavam, para encher, transformou-os em pares de edículas que enchem, como é corrente na figuração medieval, com figurinhas humanas, em grupos e atitudes diversas. Apesar de tudo, também um imaginário medieval esculpia figurinhas sem outro sentido que a própria existência escultórica», SENA, Jorge de — *Estudos de História e de Cultura*, separata da revista «Ocidente», 1.ª série, vol. I, Lisboa, 1967, p. 215.

⁶³ BELO, Ruy — *Op. cit.*, p. 81.

3. Arte do simulacro

«Si la répétition des mots d'autrui est un art de produire le simulacre, ce dont la dénotation est incertaine, faut-il en conclure, avec Platon, que la citation est nécessairement une mauvaise image (de la pensée)?»⁶⁴.

No caso de João Miguel Fernandes Jorge a repetição de palavras alheias (na série *A:E:AFIN:DO MUDO* e na *Crónica do Rei Pedro Alguns Primeiros Capítulos* e *Mais Alguns Capítulos*) serve para situar o leitor em dois tempos simultâneos ou em dois textos que se sobrepõem de uma forma mutuamente enriquecedora.

Como diria Gérard Genette⁶⁵, estamos perante uma transtextualidade específica que ele denomina de *metatextualidade*, isto é, a relação (comentário) que une um texto a um outro de que se fala. O hipotexto permanece implícito ajudando a uma melhor leitura do hipertexto e a uma necessária comparação.

A série «A:E:AFIN:DO MUDO»⁶⁶ retoma a célebre epígrafe dos túmulos cuja leitura tem sido alvo de variadíssimos estudos⁶⁷. Sob este título agrupa-se uma série de poemas cujos temas mais relevantes são os de morte, de separação e de saudade.

Chamando mais uma vez a atenção para o eterno par amoroso, João Miguel foca a problemática da morte no processo dialéctico eu/tu/nós.

O sujeito da enenuciação assume-se como morto («Os anos foram muitos,/debaixo do sol não sei dormir/trazendo a juízo minha obra»⁶⁸), da mesma forma que afirma obsessivamente a destruição e morte de Inês (?): «tu, destruída, os olhos/foram verdes ou castanhos?»⁶⁹ e «Eu falei da tua morte. (...) Da tua morte falo»⁷⁰.

⁶⁴ COMPAGNON, Antoine — *Le Seconde Main*, Paris, Seuil, 1979, p. 120.

⁶⁵ GENETTE, Gérard — *Op. cit.*, pp. 8-14.

⁶⁶ JORGE, João Miguel Fernandes — «A:E:AFIN:DO MUDO», in *Sob Sobre Voz*, Círculo de Poesia, Lisboa, Moraes Ed., 1971 e *Crónica*, Círculo de Poesia, Lisboa, Moraes Ed., 1977.

⁶⁷ Cf. SENA, Jorge de — *Op. cit.*, p. 216.

⁶⁸ *Crónica*, p. 27.

⁶⁹ *Idem*, p. 25.

⁷⁰ *Idem*, p. 29.

A análise do próprio discurso, caótico e inconsequente, leva o sujeito poético (Pedro?) a tentar afastar-se da palavra dispersa ao aproximar-se da unidade utópica do silêncio:

«Do meu discurso nenhum sábio
saberá admitir a unidade, o
tempo infinito formando verão
o mar, o longo nome de ti.

(...)

Sobre os lábios do homem a
única danação da vida é razão
de um silêncio ou de uma rosa?»⁷¹.

Equacionado o problema do silêncio e da palavra, não se conseguindo decidir por nenhum dos termos, o sujeito afirma simultaneamente que «A sombra da verdade/está nos meus lábios»⁷² «E [que] para lá do reino onde/cai um pouco de nós próprios, da/água que bebemos pela tarde,/do vidro que a leva,/mostramos as mãos como roubo/que não falamos»⁷³.

O *Nós* só é conseguido com a morte, com a separação efectiva: «Apartado de ti pela manhã,/o rosto consumido, a mágoa/separando//e partindo/da palavra cada vez mais/traduzida//onde digo e não digo/minha alma»⁷⁴.

O *eu*, demasiado consciente, analisa, de uma posição privilegiada (post-mortem) a vida com todo o seu cortejo de hipocrisias e simulacros. Quando pergunta: «Do reino não lembramos muito e/quem dirá se era verdade?»⁷⁵ é porque ele sabe que «O que importa sob estas naves de Alcobça/é conhecermos cada vez melhor o texto coração do homem»⁷⁶.

É na ambivalência do verdadeiro e do falso que João Miguel F. Jorge constrói o discurso de Pedro, discurso que nem sempre é directamente assumido a nível da estrutura de superfície mas que

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Sob Sobre Voz*, p. 44.

⁷³ *Idem*, p. 45.

⁷⁴ *Crónica*, p. 23.

⁷⁵ *Idem*, p. 24.

⁷⁶ *Idem*, p. 30.

permanece como elemento essencial da estrutura profunda. *A:E:AFIN: DO MUDO*, cuja leitura mais sugestiva tem sido *Até ao Fim do Mundo*⁷⁷, funciona bem como micro-texto do conjunto de poemas que trata preferentemente da eternidade do amor, apesar de saber que «Por amor na pedra lisa/o fogo nunca mais/se ouvirá»⁷⁸, uma vez que das figuras só resta a memória e a escrita.

Em *Da Crónica do Rei Pedro Alguns Primeiros Capítulos e Da Crónica do Rei Pedro Mais Alguns Capítulos*, o autor usa um processo original e rico em potencialidades significativas. Joaquim Manuel Magalhães, no prefácio, escreve que «A utilização do Pedro contado por Fernão Lopes, a sua narração para um desvio que não coincide com a hipótese mítica, o ataque ao logos da linguagem através do mito da escrita é um dos recursos deste livro»⁷⁹.

Dando aos poemas o título correspondente aos dos capítulos da Crónica de Fernão Lopes (conservando, inclusivamente, a linguagem arcaizante), João Miguel apela para o conhecimento dos leitores, transformando o conteúdo das crónicas sem lhes modificar o significado último. Estamos, talvez, perante o que Genette chama de imitação séria ou de transposição⁸⁰, pois que o hipertexto é uma espécie de comentário, dos personagens ou do sujeito, à narração pretensamente objectiva de Fernão Lopes.

É no cap. IV, do texto de João Miguel, que este explica o método utilizado, justificando o seu ponto de vista de poeta: «Digamos

⁷⁷ Cf. SENA, Jorge de: «Isto já foi lido de várias maneiras»: este é a fim do mundo» (Fr. Fortunato de São Boaventura), «Até a fim do mundo» (quase toda a gente, no dizer de António de Vasconcelos), «aqui espero a fim do mundo» (leitura de este último), etc. A primeira leitura era a dos que não pensaram romanticamente em Inês de Castro; a segunda é a dos que viram na frase o mote do Amor Eterno; a última mais prudente, concilia a assimilação à lenda de Tristão e Iseu (que, wagnerianamente, é subjacente a todo o simbolismo e todo o esteticismo de que decorrem os nacionalismos literários da viragem do nosso século), com o Juízo Final em que os amantes wagnerianos não aceditam. Mas, afinal, o que está escrito? Não será muito mais do que a primeira leitura dizia? Ou melhor: não será a glosa portuguesa da frase *sic transiit gloria mundi*? Ou seja: esta é a vida humana neste mundo, assim é que se passa a vida neste mundo, o mundo não tem outra finalidade senão esta que aqui se demonstra, o fim das coisas mundanas é este (a morte)», p. 216.

⁷⁸ JORGE, João Miguel Fernandes — *Op. cit.*, p. 28.

⁷⁹ In *Crónica*, p. 13.

⁸⁰ Cf. GENETTE, Gérard — *Op. cit.*, p. 36.

de cada coisa um pouco/que o nosso trabalho consiste/em ultrapassar esta primeira imagem da crónica»⁸¹.

O discurso do autor de *Sob Sobre Voz* é, fundamentalmente, não-disjuntivo, ambivalente e ambíguo. Partindo da crónica de Fernão Lopes, ele transforma a linguagem de teor meramente informativo numa outra que, por vezes, chega a alcançar a dimensão mítica ou trans-histórica.

Um caso curioso é o do cap. XXVII, «Como elRei Dom Pedro de Portugal disse por Dona Enes que fora sua mulher recebida, e da maneira que ello teve». Tal como o título indica, este capítulo, em Fernão Lopes, narra o episódio em que D. Pedro jura ter casado em Bragança, com Inês, apresentando testemunhas. João Miguel levando às últimas consequências, a teorização do ideologema do signo⁸², escreve dois textos que são duas leituras do mesmo episódio.

Em *Da Crónica do Rei Pedro Alguns Primeiros Capítulos*, Pedro, suposto sujeito, dirige o seu discurso a uma destinatária (Inês), não referindo uma única vez o casamento (episódio fulcral em Fernão Lopes), mas reiterando a íntima relação entre eles e a morte irreversível da amada («a tua ausência de pedra desenhada/caminhando para mim»⁸³). Há a insistência obsessiva na noite (imagem da morte) e o desejo do sujeito em repousar finalmente: «É tarde. A lua vai morrer. Deixo-me dormir»⁸⁴.

Em *Da Crónica do Rei Pedro Mais Alguns Capítulos*, Pedro assume a 1.^a pessoa e fala também para uma 2.^a pessoa morta. É, porém, diferente o teor do discurso. Ele começa por aludir, na primeira estrofe, ao casamento, estrofe que se assemelha, pelo conteúdo, às informações de Fernão Lopes. No cronista podemos ler:

⁸¹ JORGE, João Miguel Fernandes — *Da Crónica do Rei Pedro Alguns Primeiros Capítulos*, Lisboa, 1973, pp. 13-14.

⁸² Cf. «l'idéologème du signe signifie une infinitisation du discours qui, relativement libéré de sa dépendance par rapport à l'universel (au concept, à l'idée en soi) devient une possibilité de mutation, une constante transformation laquelle, quoique soumise à un signifié, est capable de multiples générations, donc d'une projection vers ce qui n'est pas, mais qui SERA ou plutôt POURRA ÊTRE. Et ce FUTUR, le signe l'assume non plus comme occasionné par une cause extrinsèque, mais comme une transformation possible de la combinatoire de sa propre structure», in KRISTEVA, Julia — *Le Texte du Roman*, 3.^a ed., The Hague-Paris-New York, Mouton Publishers, 1979, p. 34.

⁸³ JORGE, João Miguel Fernandes — *Ibidem*, p. 31.

⁸⁴ *Idem*, p. 32.

«E pousamdo elRei em esta sazom no logar de Cantanhede, no mes de Junho, (...) jurou aos evangelhos por el corporalmente tamgidos, que seemdo el Iffante, vivemdo ainda ElRei seu padre, que estando el em Bragamça podia aver huuns sete annos, pouco mais ou meos, nom se acordamdo do dia e mez, que el recebera por sua molher lidema per pallavras de presente como manda a samta igreja Dona Enes de Castro (...)»⁸⁵.

João Miguel, menos detalhado, condensa, no entanto, as informações principais numa quadra:

«O dia em que nos foi anunciada a chegada do Verão,
o mês de junho, procurei ouvir desde o vale
os cantares e gritos que dizem a chegada do viajante.
Por palavras de presente»⁸⁶.

A partir da 2.^a estrofe, Pedro dirige-se a Inês, lembrando-lhe a mútua relação e afirmando a permanência da sua memória no coração do sujeito:

«Talvez não volte a encontrar-te enquanto este corpo
permanecer p'lo tempo da tua morte.

(...)

Ficamos sós. Sem terceiro ou mesmo mais
enquanto a noite é o que de único abrimos — que
pela noite esperas, parecendo da terra, a terra
própria noite ainda.

(...)

(...) o teu louvor,
nada mo apaga da memória(...)»⁸⁷.

Apesar de haver repetições de temas nos dois textos de João Miguel Fernandes Jorge, o certo é que eles demonstram a capacidade do hipotexto (crónica de F. Lopes) se desdobrar em inúmeros hipertextos, diferentes e semelhantes.

⁸⁵ LOPES, Fernão — *Crónica de D. Pedro I*, Intr. do Prof. Damião Peres Bibl. Histórica — Série Régia, Porto, Livr. Civilização Ed., 1965, pp. 125-126.

⁸⁶ JORGE, João Miguel Fernandes — *Da Crónica do Rei Pedro Mais Alguns Capítulos*, in *Poemas Escolhidos*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982, p. 105.

⁸⁷ *Idem*, pp. 105-107.

Esta ambivalência que leva à escrita de poemas diferentes a partir de um único texto *oficial*, está relacionada com o discurso carnavalesco, tal como ele é definido por Julia Kristeva: «Le signifié du discours carnavalesque est une INSULTE au signifié du discours officiel, donc de la Loi. Si tout signifié est la Loi du discours qui le parte, on pourrait dire que le discours carnavalesque est déclanché par une LOI qui est une TRANSGRESSION, donc par une ANTI-LOI. Par là, à sa base même, le discours carnavalesque présente un anti-symbolisme, une ambivalence, une non-disjonction»⁸⁸.

É assim que nos são apresentados os poemas de João Miguel — discurso outro que se assume voluntariamente como variação do mesmo (a semelhança dos títulos dos textos e dos capítulos da crónica). Nesta base, poderemos analisar as relações existentes entre o texto do século XV e o dos nossos dias, tentando fazer ressaltar a apropriação transgressiva e, porque transgressiva, fecundadora de novos sentidos.

A forma mais simples de transposição é o uso do estilo narrativizado em 3.^a pessoa.

Fernão Lopes: «A frota Daragom quando vio a de Castella, ouve reço, e meteosse no rio de Qualhar. ElRei Dom Pedro⁸⁹ entrou logo na frota, e foise poer na boca do rio, cuidamdo tomar as galees Daragom. E estamdo alli começou de ventar o levante, que he travessia em aquel lugar, e mostrando o mar sua gramde braveza, cuidarom todos que quebrassem suas galees em terra, e elRei Daragom com todas suas gentes aguardavom em terra por ellas, cremdo toda via, por o vento que se esforçava cada vez mais, que de todo ponto eram perdidas»⁹⁰.

João Miguel:

«Pedro, no rosto sumido, grandes olhos aguados que não
[sabemos se
dele se do nevoeiro os regatos correndo, estreitos dedos
[roendo:
outra vez novembro, onde inverna e três noites havia
[em que não

⁸⁸ KRISTEVA, Julia — *Op. cit.*, pp. 162-163.

⁸⁹ D. Pedro de Castela, sobrinho de D. Pedro, filho da Infanta D. Maria, filha de D. Afonso IV.

⁹⁰ LOPES, Fernão — *Op. cit.*, p. 164.

fazia fogo,
chegar a uma cidade por mar por terra.
Cuidando tomar as galés de Aragão. Metem-se à boca
[do rio
despedido de suas mãos deixou sobre si o vento levanta, a
braveza, se do mar se dos aguados olhos,
cuidaram que quebrassem suas galés em terra.
A tal ponto eram perdidas»⁹¹.

Esta terceira pessoa não se limita, porém, a narrar de um modo mais ou menos idêntico o que Fernão Lopes relata. Por vezes, ela assume um comentário à acção, como é o caso do cap. XXIII. Neste capítulo, o cronista narra a tentativa frustrada de paz entre os reis de Castela e de Aragão, levada a cabo pelo Cardeal de Bolonha. O autor de *Direito de Mentir* comenta o facto, fazendo análise política de uma sociedade e de uma época:

«Pouco sucesso tem a voz, justa ou falsa,
uma voz captando as grandes forças, em Aragão, ou nas
[terras
julgadas por sentença, a Castela pelo rei de Portugal.
As forças são múltiplas, mesmo hoje pouco há a refazer
num contexto dito social e religioso onde a criatividade
popular não é obra de um povo
mas de um cardeal que de quando em quando surge
por lugares que foram de Castela antigamente...»⁹².

Outro caso digno de nota é o do cap. XXIX, onde se fala das dúvidas levantadas à declaração do casamento de D. Pedro e D. Inês.

João Miguel põe de lado as razões apresentadas por Fernão Lopes para se concentrar nos possíveis motivos que teriam levado D. Pedro a declarar tal união:

«Reconstroem à maneira a própria história. Fazem pensar,
calam-se, mas não esquecem. Todas as manhãs são o
[costumado

⁹¹ *Crónica*, p. 82.

⁹² *Idem*, p. 65.

lugar e, se estão a morrer, nem mesmo os amigos o
[adivinham.

(...)

Fugitivo, o gérmen de uma casa, os documentos que posso
[reunir

são pouco numerosos, reduzem-se a
si mesmo, capítulo onde se fala e transcreve a própria
[solidão.

Porque a pobre solidão, a bem inútil, os pequenos caracteres
fechados, a condição, o refúgio.

Sobre a metade desta parede. Sobre a metade desta imagem.

Mas maior, maior são os sonhos»⁹³.

A intromissão de uma espécie de *voz off* (voz da cidade, como diria Julia Kristeva⁹⁴), apresenta a opinião do povo, não de um modo narrativizado, mas directamente:

«A munificência de um príncipe produzia sempre assombro
quando um músico um cantor judeu
de Bagdad chegava a Córdova

(Tínhamos pouco menos de trinta anos e adoptámos em
[tudo o
mesmo género de vida dos mulçulmanos cristãos de
[Andaluzia.)

Eram quase moços excedendo-se,

(...)»⁹⁵.

Interessantes são também os textos que se iniciam com reticências seguidas da conjunção coordenada copulativa *e* («... e outro

⁹³ *Idem*, p. 74.

⁹⁴ Cf. «En effet, en dehors de la culture scripturale, la ville connaît une culture vocalique, orale, criarde. (...) La culture vocalique dont il s'agit est étroitement liée à l'organisation politique et aux habitudes sociales de la cité. Elle PARLE la pluralité d'une pratique non plus soumise au support théologique d'une vérité, et dans ces meilleures réalisations rejoint la tradition dyonisiaque, ménippéenne et carnavalesque de l'antiquité», KRISTEVA, Julia — *Op. cit.*, p. 153.

⁹⁵ *Crónica*, p. 68.

muito povo»⁹⁶; «... E outros lugares que foram de Castela antigamente»⁹⁷). Este tipo de começo cria ficticiamente uma continuidade narrativa que existe na crónica, mas não existe nos poemas. As reticências prefiguram as lacunas da recordação do sujeito, que introduz, por vezes, presentes abruptos e primeiras pessoas que, nitidamente, se refeem ao sujeito da enunciação. No poema «cap. XXIV», «Como elRei de Castela enviou pedir ajuda de galees a elRei de Portugal, e como partio com sua frota por fazer guerra a Aragom», depois de um excuro eminentemente narrativo, surge-nos o seguinte verso: «Lembro-me perfeitamente da cena iluminada por archotes»⁹⁸.

Este carácter transgressivo do discurso que, subtilmente, altera o seu registo para chamar a atenção sobre determinado aspecto, não se reflecte apenas nos presentes do sujeito, ele é também visível no uso da língua estrangeira (latim) e na intromissão irónica de textos do estilo jornalístico da actualidade. O emprego do latim contribui para a elaboração de um discurso estranho, outro e incompreensível⁹⁹.

O poema «Capítulo XIX» é um caso exemplar de discurso que transgride as normas linguísticas, temporais e semânticas. Ao contar a investida de Pedro de Castela em Aragão, João Miguel Fernandes Jorge sobrepõe português e latim como sobrepõe o ano de 1395 (da era de César) e de 1973, tentando colocar ironicamente, o texto sob a égide da escrita automática:

«MCCCXCV.

Sete galés e seis naus não chegam para vingança.

Por medo

acendia-se a guerra cada vez mais. — Dilecte fili,

salutem, et Apostolicam Benedictione.

Vem dizendo o legado junto às ruínas sobre escarpas

⁹⁶ *Idem*, p. 74.

⁹⁷ *Idem*, p. 65.

⁹⁸ *Idem*, p. 67.

⁹⁹ Cf. «Le discours signifiant se débattant contre le signifié transcendantal du symbole, se forme comme un discours étranger, autre et incompréhensible: il s'identifie avec la LANGUE ÉTRANGÈRE et l'amène sur la scène du carnaval de même que dans le roman qui s'en inspirait», KRISTEVA, Julia — *Op. cit.*, p. 173.

Alfajarim (no caminho para Lérida)

— Non ex imbecillitate intellectus nostri, sed
ex altitudine.

E aí chegou

não podendo tratar firme paz — ac Scientiae
Dei illuminantis a montibus aeternis, haveis ouvido?

haveis visto aquele cavaleiro nas praias de Tavira
nas praias de Cacela?

MCMLXXIII

Faz hoje um ano que me disseram ao ouvido este
poema. Foi nos claustros entre a catedral de Urgel e
a igreja de S. Miguel.

Por medo ou frio só em Aix, no bar Cézanne, o ditei à
minha mão» ¹⁰⁰.

O poema «Capítulo XLIII», que fala do futuro rei D. João, possui uma estrofe que modifica por completo o carácter sério da primeira parte do texto. Depois de uma espécie de monólogo de Pedro, justificando a nomeação do filho como Mestre de Avis, lê-se:

«Pretende-se contactar com rapaz, cerca
20 anos, que no dia 22 de dezembro tomou
comboio 17.34. Cais do Sodré. Vestia blue
jeans, sapatos brancos desporto. Será fu-
turo rei.

Distante podíamos ouvir versos do antifonário moç
árabe» ¹⁰¹.

Enquanto em Fernão Lopes, o estilo é sempre narrativizado, como aliás convém à crónica, em João Miguel os personagens assumem frequentemente a 1.^a pessoa (*eu* ou *nós*), tornando-se comentadores dos próprios episódios de que são protagonistas.

É como se o narrador (cujas primeiras pessoas já analisámos) se mascarasse, recusando a própria identidade ao esconder-se ficticia-

¹⁰⁰ *Crónica*, p. 57.

¹⁰¹ *Idem*, p. 91.

mente atrás dos seus personagens que de históricos se transformaram em romancescos:

«sempre os mesmos fazendo dizendo tudo do mesmo modo,
mais são personagens de romance ou de história inventada
que
de história verdadeira» ¹⁰².

Como não podia deixar de ser, Pedro apropria-se do discurso, tecendo, por vezes, comentários aos feitos narrados por Fernão Lopes.

No cap. XIV, «Como elRei fez comde e armou cavalleiro Joham Affonso Tello, e da gram festa que lhe fez», escreve a certa altura o cronista: «e pedio vinho e fruta e lançousse a dormir. E nom curando mais falar de taaes jogo; hordenou elRei de fazer comde e armar cavalleiro Joham Affonso Tello, irmão de Martim Affonso Tello, e fezlhe a moor homrra em sua festa que ataa quel tempo fora vista que Rei nenhuum fizesse a semelhante pessoa; ca elRei mandou lavar seis çemtas arrovas de çera, de que fezerom cimquo mil çirios e tochas, e veheram de termo de Lixboa, onde elRei estonçe estava, cimquo mil homeens das viintenas para teerem os ditos çirios» ¹⁰³.

O autor da *Crónica do Rei Pedro* coloca na boca do rei a justificação dos próprios actos:

«Que pretendes?
Caí de repente segundo o meu costume num profundo sono
transportado de dor por entre a festa
de Afonso Tello
uma estrada de luz mandei erguer
cinco mil círios e tochas
grandes montes de pão tinas de vinho» ¹⁰⁴.

As primeiras pessoas de Pedro estão também presentes nas interpelações a Inês (como vimos) ou na análise da existência: «Suporto desde a minha nascença a visão da minha morte» ¹⁰⁵.

¹⁰² *Crónica*, p. 90 e cf. «un passage perpétuel s'effectue donc de l'Auteur en Acteur et vice versa, et la mécanique de cette mutations est assurée par un *shifter* ou un connecteur spécifique: le MASQUE qui est la marque d'altérité, le refus d'identité», KRISTEVA, Julia — *Op. cit.*, p. 165.

¹⁰³ LOPES, Fernão — *Op. cit.*, p. 62.

¹⁰⁴ *Crónica*, p. 52.

¹⁰⁵ *Da Crónica do Rei Pedro Alguns Primeiros Capítulos*, p. 7.

Outro personagem que assume o discurso em 1.^a pessoa é Diogo Lopes Pacheco no poema «Capítulo XXXIX», «Como Diego Lopez Pacheco escapou de seer preso, e foram entregues os outros, e logo mortos cruelmente».

Dando mais relevo à fala do assassino de Inês do que à prisão e morte de Pero Coelho e Álvaro Gonçalves, João Miguel consegue, anulando o tempo e o espaço, construir um poema cuja problemática principal é uma reflexão sobre a condição humana e a passagem do tempo:

«Eu, Diogo Lopes Pacheco.

(...)

O mundo o tempo o futuro: uma larga rectangular torre,
[sólida construção
colocada no alinhamento da parede de protecção. A câ-
[mara mais baixa,
o acaso era feito por toscos degraus na esquina sudoeste
guardava possível tesouro:

o mundo o tempo o futuro: eu, Diogo Lopes Pacheco»¹⁰⁶.

Po vezes, as personalidades referidas nas crónicas tornam-se sujeitos, ao empregarem o *nós*, num pretenso discurso directo: No cap. III, «Das Cartas que o Papa e elRei Daragom enviaram a elRei de Portugal sobre a morte delRei seu padre», Fernão Lopes transcreve as cartas que estas duas individualidades terão mandado a D. Pedro. No livro de João Miguel, o Papa e o Rei de Aragão dizem, em coro, da sua relação com o rei falecido e da inevitabilidade da morte:

«Afonso morreu. E estamos no entanto condenados
a existir para sempre para lá da nossa existência
para lá dos móveis motivos do reino.
Estamos condenados

como inútil seria pôr portas ao mar.
Muito o amávamos para lá da inútil crueldade
de dar a cada um vida ou morte.

(...)»¹⁰⁷.

¹⁰⁶ *Poemas Escolhidos*, p. 109.

¹⁰⁷ *Da Crónica do Rei Pedro Alguns Primeiros Capítulos*, p. 11.

Para terminar, referiremos ainda o caso das segundas pessoas, ou das personagens a quem o sujeito poético se refere. Pedro é o interlocutor ideal, que, por vezes, se confunde com o próprio enunciador: «És uma ruína fantástica. Eu também./E aquele bispo partindo semblante triste/torvado coração. Lembro-te-me»¹⁰⁸.

Pedro de Castela, porém, porque personagem quase tão importante como o seu homónimo português (cf. romances de Agustina Bessa Luís e António Cândido Franco), tem também direito a interpelações directas:

«Não sei se foi em Toledo ou em Medina
que condenaste um velho ourives e
ante a morte o
filho te pediu por mercê a troca dos
oitenta anos do pai pelos seus dezoito anos»¹⁰⁹.

Fazendo uma leitura crítica e criativa dos episódios narrados por Fernão Lopes, comentando-os, adaptando-os às circunstâncias e dando relevo à dupla figura dos dois Pedro (o de Portugal e o de Castela, tio e sobrinho, tão semelhantes e tão diferentes), João Miguel Fernandes Jorge consegue reescrever a crónica sem o peso da História, intrometendo o seu olhar, velho de cinco séculos, subjectivo-objectivo. Se a distância histórica permite ler melhor os capítulos do nosso cronista, por outro lado, o fingimento inerente ao acto poético obriga a uma subjectividade do sujeito que, voluntariamente, se auto-caracteriza de presentificador mítico de uma memória histórica: «Deixados os modos tudo se perde na palavra»¹¹⁰.

4. Paródia

Menos comum do que a apropriação séria é a construção satírica de um hipertexto que retoma o cansado tema do hipotexto, afim de o ridicularizar. Aureliano Lino da Silva, em *As Monarquíadas – Sátira às Monarquias Portuguesas*¹¹¹, consagra o Canto VII ao episódio dos

¹⁰⁸ *Idem*, p. 19.

¹⁰⁹ *Crónica*, p. 54.

¹¹⁰ *Da Crónica do Rei Pedro Alguns Primeiros Capítulos*, p. 7.

¹¹¹ Lisboa, Edições Alfaómega, 1976.

amores de Pedro e Inês. A linguagem é assumidamente vulgar e os personagens assemelham-se a figuras dos teatros de feira:

«Ele [Pedro] que fôra sempre um libertino,
mais tarde se casou, como qualquer,
mas fosse porque fosse ou por destino,
não passava 'cartão', nunca à mulher.

(...)

D. Pedro assim que a [Inês] viu logo à chegada,
perplexo ficou, pensando então:

Uma lasca tão gira p'ra 'criada'?
*isto só p'ra serviço do patrão! (...)*¹¹².

As estrofes citadas servem de exemplo para demonstrar o teor do canto. Um dos factores que ajuda a provocar a estranheza que conduz ao riso é a intromissão de um termo ou de uma frase que surge inesperadamente, apesar do contexto já fazer pressupor um certo tom mordaz:

«O rei, pai de D. Pedro, ante o agravo
deste lance amoroso no castelo,
ele, que era o Afonso quarto o 'Bravo',
ficou 'inda pior do que um camelo.

E disse, dando um murro no brasão:

Agora desta feita não te lavas,
eu, rei Afonso quarto, seja cão
se ainda não os vir pagar as favas.

(...)

(...)

¹¹³.

A comparação com o *camelo* e a expressão *pagar as favas*, são alguns dos elementos marcados de um discurso que pretende transformar um episódio melodramático numa cena cómico-tenebrosa — D. Pedro, trincando, *com arroz*, os corações dos assassinos da sua amada.

¹¹² *Idem*, p. 35.

¹¹³ *Idem*, p. 37.

II — INÊS TRANSFIGURADA

1. Por amor do amor

«Por vezes o gualardam
que do amor recebeo,
porque por ele morreo,
nestas trovas saberam
o que ganhou ou perdeo:
nam perdeo senam a vyda,
que podeera ser perdida
sem na nynguem conheçer,
e guanhou por bem querer
ser sua morte tam sentida.

Guanhou mays que sendo dantes
nõ mays que fermosa dama,
serem seus filhos yfantes,
seus amores abastantes
de deyxarem tanta fama.
Outra moor honrra direy:
como o Prinçepe foy rey,
sem tardar, mas muy asynha,
a fez alçar por raynha,
senod morta o fez por ley» ¹¹⁴.

Remonta talvez a Garcia de Resende a visão lúcida sobre os benefícios que a morte trouxe à figura de Inês de Castro. Se não tivesse sido executada naquelas circunstâncias, nada a distinguiria, com efeito, de dezenas de outras amantes reais. É, porém, rara esta perspectiva. Regra geral, Inês é mais vítima do que beneficiária, uma vez que a segunda hipótese parece ter muito menos potencialidades dramáticas e poéticas.

Herberto Helder, todavia, resolveu, no seu conto «Teorema» ¹¹⁵, defender uma teoria irónica sobre o problema inesiano. O narrador,

¹¹⁴ RESENDE, Garcia de — «Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Ynes de Castro...», *ob. cit.*, p. 315.

¹¹⁵ In *Passos em Volta*, 5.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 1985 (1.^a ed., 1963).

Pero Coelho, *explica* as razões do seu acto, tentando demonstrar que agiu «para salvar o amor do rei» ¹¹⁶.

Colocado num cenário, onde os vários tempos se confundem («El-Rei D. Pedro, o Cruel, está à janela, sobre a praça onde sobressai a estátua municipal do marquês de Sá da Bandeira»; «O cláxon de um automóvel expande-se liricamente no ar» ¹¹⁷), Pero Coelho narra a própria morte, ao mesmo tempo que afirma a sua intemporalidade ou a eternização das mesmas leis do amor.

Possuindo a distância histórica que lhe é conferida pela intromissão da estátua de Sá da Bandeira e pelos automóveis, Pero Coelho consegue destruir o mito da Inês, vítima de três carrascos, desprovidos de piedade.

Ao repudiar as causas da morte, tacitamente aceites («Alguém quis defender-me, dizendo que eu era um patriota. Que desejava salvar o Reino da influência castelhana. Tolicé» ¹¹⁸), o narrador aponta as verdadeiras razões: «Matei por amor do amor» ¹¹⁹, deixando bem claro que foi o seu acto que criou o mito: «Nada é tão incorruptível como a sua morte» ¹²⁰.

A par desta teoria que constitui o cerne do conto, devemos ainda salientar a faceta eminentemente irónica de todo o discurso do narrador — Pero Coelho também, de um modo implícito, uma grande cumplicidade com o rei, mesmo quando este lhe manda arrancar o coração e o trinca ferozmente.

A ligação entre Pero Coelho e D. Pedro é tão forte que há a comunhão dos corpos através de um rito antropofágico:

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

— Muito bem — responde o rei. — Arranquem-lhe o coração pelas costas, e tragam-mo» ¹²¹.

A narração da própria morte leva Pero Coelho a colocar, embora satiricamente, problemas filosóficos ligados à existência, e às relações humanas. Sabendo que D. Pedro, nada mais é do que um

¹¹⁶ *Idem*, p. 22.

¹¹⁷ *Idem*, pp. 121 e 123, respectivamente.

¹¹⁸ *Idem*, p. 122.

¹¹⁹ *Idem*, p. 123.

¹²⁰ *Idem*, p. 125.

¹²¹ *Idem*, p. 122.

«rei louco, inocente e brutal»¹²² e que «Somos um povo bárbaro e puro»¹²³, o sujeito assume uma posição ostensivamente marginal, onde coloca também Pedro e Inês, os transgressores por excelência. Ao fazer a oposição entre céu e inferno, Pero Coelho *marca-se e marca* as suas personagens, na medida em que consegue ou não integrá-las no espaço moral privilegiado, previsto pela sociedade. É ao considerar-se e ao considerar Inês e Pedro definitivamente *out-siders* que Pero Coelho *explica* o fascínio exercido pelo amor dos dois ou ainda mais pela morte de Inês ou pela sua própria. Não há fascínio sem abismo, como não há mito sem equívoco: «Não tenho medo. Sei que vou para o inferno, visto eu ser um assassino e o meu país ser católico. Matei por amor do amor — e isso é do espírito demoníaco. O rei e a amante são também criaturas infernais. Só a mulher do rei, D. Constança, é do céu. Pudera, com a sua insignificância, a estupidéz, o perdão a todas as ofensas. Detesto a rainha»¹²⁴.

O repúdio a D. Constança é tanto mais definitivo quanto a cumplicidade com D. Pedro é maior. Pedro e Pero, duas facetas de um só acto: amor e morte, amante e assassino, eternamente associados: «O rei esará insone nos seus aposentos, sabendo que amará para sempre a minha vítima (...) E eu também irei crescendo na minha morte, irei crescendo dentro do rei que comeu o meu coração. D. Inês tomou conta das nossas almas. (...) O povo só terá de receber-nos como alimento, de geração em geração»¹²⁵.

Espécie de arqui-texto inesiano, «Teorema», como aliás o título, nas suas reminiscências matemáticas, indica, é a demonstração de uma verdade inalienável: a execução de Inês serve-a mais do que a prejudica e a figura de Pedro é a do homem que ajudou, através de toda a sua actuação posterior, à construção do mito e à sua separação da História: «O que este homem trabalhou pela nossa obra! Fez transportar o cadáver da amante de uma ponta à outra do país, às costas do povo, entre trochas e cânticos»¹²⁶.

Maria de Fátima Marinho

(*Continua no próximo volume*)

¹²² *Idem*, p. 121.

¹²³ *Idem*, p. 123.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Idem*, pp. 124-125.

¹²⁶ *Idem*, p. 122.