



A paródia a sério da História: *O Eunuco de Inês de Castro*

Flavia Maria Corradin

Universidade de São Paulo

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo.

Fernando Pessoa

Palavras-chave: Inês de Castro, Intertextualidade, História, Teatro, Mito.

Keywords: Inês de Castro, Intertextuality, History, Theatre, Myth.

1. História e Mito

A temática inesiana vem ocupando espaço nas Artes há mais de 650 anos. Fundamentalmente as páginas da Literatura em seus veios poético, narrativo ou dramático têm dedicado especial atenção ao episódio amoroso entre Pedro e Inês; contudo não podemos nos esquecer de que outras expressões artísticas como a ópera, a pintura e, mais recentemente o cinema, para não falar da escultura, afinal os túmulos de Inês e Pedro em Alcobaça são verdadeiramente obras de alta expressão artística no plano escultórico, têm dedicado atenção ao trágico caso de amor. Surpreendentemente, uma história de amor, com final infeliz, repleta de lances um tanto quanto melodramáticos, continua, em pleno século XXI, a atrair a atenção de um público ávido por desvendar aquilo que a História insiste em ocultar.

Consideremos que a fixação do que poderíamos chamar de fato histórico em torno da relação amorosa entre Pedro e Inês foi determinada, primeiramente, por Fernão Lopes (*1380?/+1460?), na crônica do *Senhor Rei Dom Pedro Oitavo Rei Destes Regnos*, escrita à volta de 1434, a pedido do rei D. Duarte. O cronista mor do reino, segundo consta, partiu do documento escrito, sem prescindir, porém, do relato testemunhal, da tradição oral e de outras crônicas mais antigas como a de Pero López de Ayala, que, ao falar de Pedro,

o Cruel, de Castela, também se refere ao primo, Pedro de Portugal, uma vez que o Pedro castelhano é filho da irmã do Pedro português, D. Maria, e de Afonso XI, de Castela. Mais tarde, Rui de Pina (*1440/+1522), em suas *Crônicas*, ao tratar de D. Afonso IV, também fala do caso amoroso entre o infante D. Pedro e D. Inês de Castro, embora desde o século XVI já se discuta o valor historiográfico do que está ali narrado, além de o cronista também ser acusado de plagiar manuscritos de autoria de Fernão Lopes.

Temos, portanto, a fixação do fato histórico, distanciado dos acontecimentos em cerca de 80 anos, com todas as dificuldades decorrentes da época, o que, devemos reconhecer, dá margem a que fique nas entrelinhas de um e outro cronista uma série de lacunas que a historiografia vai buscando preencher, além de revelar-se um prato cheio para o universo artístico, que trabalha essencialmente com o verossímil, isto é, com aquilo que poderia ter acontecido, na medida em que aristotelicamente mimetiza a realidade histórica.

Se considerarmos apenas o plano literário e, mais de perto, a Literatura Portuguesa, uma vez que o amor fatal de Pedro e Inês farão parte recorrente de outras manifestações literárias européias, notadamente, como era de se esperar, da espanhola, já em meados do século XVI surge a primeira releitura do fato histórico, sabidamente as *Trovas à morte de Inês de Castro*, de Garcia de Resende, inscritas no *Cancioneiro Geral*, de 1516. As lacunas que o fato histórico permite começam a ser preenchidas, de acordo com os olhos de cada um daqueles que se debruçam sobre o tema.

O mito começa a ser criado. Se partirmos da idéia de que o mito é uma narrativa tradicional com caráter explicativo ou simbólico, profundamente relacionado com uma dada cultura, constituindo-se na primeira tentativa de explicar a realidade, na medida em que procura interpretá-la a partir de lendas e de histórias (con)sagradas, sem necessariamente tomar argumentos racionais para suportar essa interpretação, perceberemos que também acontecimentos históricos podem transformar-se em mitos, na medida em que adquirem uma determinada carga simbólica para uma dada cultura. Talvez possamos ir mais além, ousando dizer que a vastíssima produção artística que envolve o tema do trágico amor de Pedro I de Portugal e da galega Inês Pires de Castro poderia ser organizado numa mitologia, a mitologia inesiana.

Só para corroborar o que atrás dissemos, gostaríamos de lembrar alguns dos muitos títulos literários que comporiam essa mitologia inesiana, tratando de interpretar o paradigma histórico, de modo a preenchê-lo, trazendo-lhe à tona todas as virtualidades, na medida em que explora o mito sob diferentes enfoques. Sob a óptica lírica teríamos, por exemplo, a *Carta sobre a morte de Dona Inês de Castro*, escrita ao rei D. João III em 1528, de Anrique da Mota, ou ainda o famoso episódio de Inês de Castro n'Os *lusíadas*, (canto III, 118-135). Sob a perspectiva política, encontramos a *Castro*, de António Ferreira (1587), e, mesclando o lirismo às questões de Estado, podemos apontar *A Castro*, de Domingos dos Reis Quita (1766), publicada em 1781, ou a *Nova Castro*, de João Baptista

Gomes Júnior, publicada em 1871. O tom saudosista finissecular pode ser percebido n'*A morta*, de Henrique Lopes de Mendonça, 1891, em *Pedro, o cru*, de António Patrício, 1913 e em *Pedro, o cruel*, 1916, de Marcelino Mesquita, que teatralizam o mito sob o ponto de vista de D. Pedro.

Já o brilhante conto *Teorema*, de Herberto Helder (primeira edição de 1963), apresenta a visão de Pero Coelho, um dos assassinos de Inês. Muito mais do que apresentar um ponto de vista inédito, o conto trabalhará com a questão da mitificação de Inês de Castro, na medida em que Pero Coelho, aquele que foi condenado por matar a amante favorita do rei, acabou por eternizar o amor de Pedro e Inês. Inês só se transforma em mito porque foi morta, caso contrário, como o conto deixa explícito, ela não passaria de «a amante favorita do rei». Assim, a narrativa de Herberto Helder esboça uma teoria acerca da mitificação de Inês; retomemos frases do conto que corroboram essa visão:

Não me interessa o reino. Matei-a para salvar o amor do rei.

E ofereço-te a morte de D. Inês. Isto era preciso, para que o teu amor a salvasse. Matei por amor do amor...

Esta noite foi feita para nós, para o rei e para mim. Meditaremos. Somos ambos sábios à custa dos nossos crimes e do comum amor à eternidade.

O rei está insone no seu quarto, sabendo que amará para sempre a minha vítima. D. Inês tomou conta de nossas almas. Ela abandona a carne e torna-se uma fonte, uma labareda. Entra devagar nos poemas e nas cidades. Nada é tão incorruptível como a sua morte. No crisol do inferno manternos-nos-emos todos três permanentemente límpidos. (Helder, 1985)

A óptica de D. Fernando, o filho de Pedro e Constança, herdeiro do trono português, após a morte do pai, apresenta sua visão do fato histórico no conto *Dom Pedro I e Inês de Castro*, de Mário Cláudio, de 2004. A narrativa de Agustina Bessa-Luís, *Adivinhas de Pedro e Inês*, de 1983, busca, diríamos, examinar o fato histórico, desentranhando-lhe todas as possibilidades, na medida em que, através de uma visão, até certo ponto psicologicamente redundante, procura comprovar a História. O romance *Inês de Portugal*, de João Aguiar (1997), que se baseou no guião do filme homônimo, dirigido por José Carlos de Oliveira, corrobora a idéia de que o romance histórico contemporâneo busca ler o presente à luz do passado, fornecendo-nos um outro enfoque para o tema.

Perspectivas bastante inovadoras vemos representadas em textos dramáticos mais contemporâneos. A peça *A outra morte de Inês* (1968), de Fernando Luso Soares, embora ambientada em Alcobaça, durante a Revolução Liberal de 1820, mais uma vez pretende ler o presente coetâneo do autor, os estertores da ditadura salazarista, sob a óptica do passado. Aqui o passado histórico-mítico de Inês de Castro confunde-se com o passado histórico da revolução liberal de 1820. A ação da peça apresenta uma outra Inês, a filha do guarda dos túmulos de Pedro e Inês, em Alcobaça, que é morta

por assassinos que a perseguem por relacionar-se com um liberal. Tal enredo vai, ao fim e ao cabo, metaforizar o mito que envolve Inês. Matar Inês significa matar o mito; porém, a mulher do guarda, grávida, dá à luz uma outra filha que receberá o nome de Inês, perpetuando-se o mito. Em 2005, Fiama Hasse Pais Brandão publica a peça *Noites de Inês-Constança*, «uma peça-tese em três actos e um epílogo que discute, em sede de filosofia poética, a natureza do amor e a natureza, diversa, de homens e mulheres» (Vasques, 2005). *A Boba*, de Maria Estela Guedes, 2006, ambienta-se num teclado de computador, onde está Maria Miguéis, uma anã, boba de D. Beatriz, mãe de Pedro, que aparece como a instigadora do assassinato de Inês por Afonso IV. Resta-nos, nesse levantamento, que, como dissemos, não se pretende exaustivo nem definitivo, *O eunuco de Inês de Castro – teatro no país dos mortos*, de Armando Nascimento Rosa (2006), que foca seu texto na figura de Afonso Madeira, o escudeiro de D. Pedro, que foi castrado pelo rei por, segundo consta, ter-se envolvido com uma mulher casada. Conforme já deixa patente o subtítulo da peça, o fato histórico é ambientado no país dos mortos, onde contracenam algumas das personagens históricas que estão ligadas ao trágico casal.

Embora tenhamos dito pretender arrolar alguns dos textos portugueses que configurariam a chamada mitologia inesiana, vale a pena falar de *Inês de Castro*, do brasileiro Gondim da Fonseca (1957), que busca interpretar o mito sob a óptica de D. Pedro, que freudianamente sofre do complexo de Édipo e que vai servir de paradigma para textos posteriores, como fica patente em *A Boba*, de Maria Estela Guedes:

E já em 1956, Gondim da Fonseca proclamava que toda a tragédia se deveu a paixões e ciúmes entre pai e filho. O pai é que se tinha embeijado por Inês, D. Pedro só dormia com ela para cegar o pai de raiva. Um brilharete de psicanálise em que D. Pedro sofria do complexo de Édipo, agravado com sadismo e pedofilia. (Guedes, 2006)

2. O diálogo intertextual com a História

A intertextualidade, como é sabido, trabalha com o diálogo entre textos e/ou contextos, caracterizando-se, no mais das vezes, como um procedimento crítico, na medida em que vai revelar uma atitude que o intertexto assume diante do paradigma. No caso em questão, o paradigma é constituído pelo fato histórico narrado por Fernão Lopes. Mesmo se pensarmos nas crônicas de Rui de Pina, podemos concluir que ele vai dialogar mais ou menos parafrasicamente com aquele que o antecedeu, mesmo que não entremos nas questões críticas que consideram Rui de Pina um plagiador de Fernão Lopes.

Portanto, como atrás aventamos, fixado o fato histórico, isto é, o paradigma, os intertextos vão dialogar com ele obedecendo a níveis intertextuais. Se o diálogo travado é parafrásico, a ideologia proposta no paradigma será mantida no intertexto,

ainda que o tom possa ser alterado, como fica patente, por exemplo, no episódio de Inês de Castro, n'Os *Lusíadas*. Ali, o fato histórico (Os *Lusíadas*, canto III – 118-135) não é alterado, não nos esqueçamos de que o episódio faz parte da narração da História de Portugal ao rei de Melinde, empreendida por Vasco da Gama; é quando se fala do grande Afonso IV e de sua vitória frente aos mouros na Batalha do Salado, que se inscreve a história de Inês de Castro, sob uma óptica parafrasicamente lírica, conforme deixa patente o excerto do episódio:

Passada esta tão próspera vitória,
Tornando Afonso à Lusitana terra,
A se lograr da paz com tanta glória
Quanta soube ganhar na dura guerra,
O caso triste, e dino da memória,
Que do sepulcro os homens desenterra,
Aconteceu da mísera e mesquinha
Que depois de ser morta foi Rainha.

Tu só, tu, puro Amor, com força crua,
Que os corações humanos tanto obriga,
Deste causa à molesta morte sua,
Como se fora pérfida inimiga.
Se dizem, fero Amor, que a sede tua
Nem com lágrimas tristes se mitiga,
É porque queres, áspero e tirano,
Tuas aras banhar em sangue humano.

Estavas, linda Inês, posta em sossego,
De teus anos colhendo doce fruto,
Naquele engano da alma, ledó e cego,
Que a fortuna não deixa durar muito,
Nos saudosos campos do Mondego,
De teus fermosos olhos nunca enxuto,
Aos montes ensinando e às ervinhas
O nome que no peito escrito tinhas.

Do teu Príncipe ali te respondiam
As lembranças que na alma lhe moravam,
Que sempre ante seus olhos te traziam,
Quando dos teus fermosos se apartavam:
De noite em doces sonhos, que mentiam,
De dia em pensamentos, que voavam.

E quanto enfim cuidava, e quanto via,
Eram tudo memórias de alegria. (Camões, 1985:118-130)

A estilização caracteriza-se por um acréscimo conteudístico em relação ao paradigma, ainda perfeitamente pertinente à ideologia do modelo, embora abrigue a intenção de ser superior ao original. Deste modo, temos que a cosmovisão obtida pelo intertexto na estilização é, se não superior, ao menos mais complexa que a do paradigma, porque procura levar às últimas conseqüências as entrelinhas do modelo, buscando superá-lo através do preenchimento, do enriquecimento, enfim do que poderia ter sido dito, mas não o foi. Como exemplo desse nível intertextual na mitologia inesiana, poderíamos apontar a narrativa de Agustina Bessa-Luís, *Adivinhas de Pedro e Inês*.

Num misto de romance histórico e ensaio, a narrativa procura preencher, através de suposições e especulações, porém, sem trair a verossimilhança, as lacunas que a História deixa, como, por exemplo, no que tange aos casamentos de Pedro. Primeiro, teria o príncipe casado com Branca, de Castela, que muito nova chega a Portugal para ser criada na corte de Afonso IV, apresentando desde então forte debilidade física e mental. Porém, segundo a autora, o casamento fora realizado e consumado, embora, mais tarde, Branca tenha sido enviada de volta a Castela. Não se fala em anulação desse primeiro consórcio. Em seguida, Pedro teria conhecido Inês de Castro no Castelo de Albuquerque, na Extremadura espanhola, onde fora criada por Teresa Martins de Menezes, mulher de Afonso Sanches, filho bastardo de D. Dinis, apresentada por Álvaro Pires de Castro, irmão de Inês. Com cerca de 15 anos, Pedro e Inês ter-se-iam casado, à volta de 1335. Pedro casou-se ainda em 1336 com Constança Manuel, que só chega a Portugal em 1340, trazendo, segundo afirmam os cronistas, na sua corte, Inês de Castro. Portanto, ainda casado com Branca, casa-se com Inês e depois com Constança. Parece estarmos diante de uma trigamia. Mais tarde, já mortas Inês e Constança, Pedro teria se relacionado com uma aia de Inês, Teresa Lourenço, mãe do futuro D. João I. Os manuais afirmam, porém, que a moça teria nascido em 1330, na cidade de Lisboa, filha dum mercador de nome Lourenço Martins, que teria educado D. João de modo a torná-lo cavaleiro, tendo-o mais tarde feito Mestre de Avis.

Agustina assevera ainda, por exemplo, que Constança teria morrido à volta de 1349, vitimada pela peste que assolava o reino português, e não, como declaram os cronistas, em conseqüência do parto do futuro rei de Portugal, D. Fernando, portanto nos finais de 1345. A perspectiva adotada pela Autora promove uma releitura psicologizante das possibilidades verossimilhantes que os cronistas deixaram fixadas em suas «narrativas históricas». Assim, para Agustina

A história é uma ficção controlada. A verdade é coisa muito diferente e jaz encoberta debaixo dos véus da razão prática e da férrea mão da angústia humana. Investigar a História ou os céus obscuros não se compadece com susceptibilidades. Que temos nós a perder? A personalidade não existe, mas sim efeitos que a desenham como

os efeitos da luz sobre os corpos. Por isso não causamos danos no carácter dos povos quando aventuramos paixões e factos que, no fundo, são a projecção dos cabaneiros e zagalos (Bessa Luís, 1983),

por isso,

As adivinhas de Pedro e Inês ficam entregues à imaginação do público, dos leitores, sobretudo aqueles que se preocupam com a descrição de uma identidade nacional, e sabem que ela não é imposta do exterior, primeiro que tudo. Ela é a soma das imagens em que não nos reconhecemos, mas que estão presas a nós com singular firmeza e às quais não podemos escapar (Bessa Luís, 1983),

na medida em que «o labirinto de adivinhas persiste, e o leitor soma as suas próprias deduções a este quebra-cabeças histórico» (Bessa Luís, 1983).

Se a história pode não corresponder à verdade, confundindo-se com a ficção, se a «história é uma ficção controlada» por quem detém o Poder, relendo e reescrevendo os acontecimentos segundo sua óptica e interpretação, realmente qualquer fato histórico não passa de adivinha. A própria Agustina confessa escrever o que crê acerca de Pedro¹, portanto tal versão da História é, em última instância, a «insídia da verosimilhança» (Bessa Luís, 1983).

Cabe-nos agora pensar no terceiro nível intertextual, segundo a proposta que fizemos alhures. Trata-se da paródia, uma expressão artística elitista ao extremo, porque, implicando a negação de um mito – o paradigma – exige do leitor uma dose de (in)formação literária:

In some ways, parody might be said to resemble metaphor. Both require that the decoder construct a second meaning through inferences about the surface and supplement the fore ground with acknowledgement and knowledge of background context. (Hutcheon, 1985)

Notamos, desse modo, que a paródia se caracteriza por denegrir mitos, o que nos leva a concluir que apenas o que está inscrito no cânon é objeto de uma releitura sob a perspectiva paródica, idêia corroborada pelo fato de que o ser humano, e mais o ser humano que é artista, precisa do reconhecimento público. Portanto, ele irá escolher seu modelo invariavelmente entre as obras que caíram no domínio do comum das gentes. Conforme nos deixa patente Linda Hutcheon, «works are parodied in proportion to their popularity» (ibid.).

A idêia de emulação de modelo(s) parece estar contida na própria etimologia do termo «paródia», quer seja na acepção de «canto contrário», quer na de «canto paralelo». No primeiro caso, temos um modelo A (= *ode*), que tem um ou vários de seus

¹ Confrontar as páginas 89, 90, 97, 111-112, 118, 130-131, 190.

elementos constitutivos negados, ou melhor contrariados (= *para* = contra). Portanto, o nível paródico, ao fim e ao cabo, revela a intenção deliberada de um determinado Autor de desmitificar seu paradigma.

Talvez a formulação esboçada acima explique, em parte, por que, passados 650 anos da morte de Inês de Castro, só agora o paradigma possa ser objeto de uma releitura sob a óptica paródica, como vêm corroborar, por exemplo, as peças de teatro *A Boba*, de Maria Estela Guedes e *O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no país dos mortos*, de Armando Nascimento Rosa, texto que será objeto de nossa especial atenção nesse ensaio.

3. A releitura paródica do mito:

O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no país dos mortos

Se o conto *Teorema*, de Herberto Helder, apresenta um ponto de vista inovador, como já salientamos, poderíamos apontar como inédita também a óptica apresentada por Armando Nascimento Rosa em *O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no país dos mortos*. Se observarmos o título da peça, perceberemos já um termo que provoca certa desestabilização ao consideramos o mito. Trata-se do substantivo eunuco: o *eunuco* será Afonso Madeira, o fiel escudeiro de D. Pedro, que foi castrado, no afã de promover a ‘cruel justiça’ por que o Rei será conhecido pela posteridade.

Começemos pela História, uma vez que a peça dialoga intertextualmente com uma passagem, inscrita em Fernão Lopes, conforme nos deixa patente seu Autor. Embora longa, consideramos necessária a transcrição integral do excerto do cronista:

Era ainda el-rei Dom Pedro muito cioso, assim de mulheres de sua casa, como de seus officiaes e das outras todas do povo, e fazia grandes justiças em quaesquer que dormiam com mulheres casadas ou virgens, e isso mesmo com freiras. Onde aqueceu que em sua casa havia um corregedor da côrte a que chamavam Lourenço Gonçalves, homem mui entendido e bem razoado cumpridor de todas as cousas que lhe el-rei mandava fazer, e não corrompido por nenhuns falsos offerecimentos que trasmudam os juizos dos homens. E porque o el-rei achava leal e bem verdadeiro, fiava d'elle muito, e queria-lhe grande bem.

E era este corregedor muito honrado de sua casa e estado, e muito praceiro e de boa conversação, e seria então em meia idade. Sua mulher havia nome Catharina Tosse, briosa, louçã e muito aposta, de graciosas manhas e bem acostuada. Em esta sessão vivia com el-rei um bom escudeiro, e para muito, mancebo, e homem de prole, e n'aquelle tempo estremado em assignadas bondades, grande justador e cavalgador, grande monteiro e caçador, luctador e travador de grandes ligeirices, e de todas as manhas que se a bons homens requerem, – chamado por nome Affonso Madeira, – por a qual rasão o el-rei amava muito e lhe fazia bem gradas mercês.

Este escudeiro se veio a namorar de Catharina Tosse, e mal cuidados os perigos que lhe advir podiam de tal feito, tão ardentemente se lançou a lhe querer bem, que não podia perder d'ella vista e desejo: assim era traspassado do seu amor. Mas, porque lugar e tempo não concorriam para lhe fallar como elle queria, e por ter aso de a requerer ameude de seus deshonestos amores, firmou com o aposentador tão grande amizade que para onde quer que el-rei partia, ora fosse villa ou qualquer aldeia, sempre Affonso Madeira havia de ser aposentado junto, ou muito perto do corregedor. E havia já tempo que durava este aposentamento, sempre cerca um do outro; tendo bom geito e conversação com seu marido, por carecer de toda suspeita.

Affonso Madeira tangia e cantava, afóra sua apostura e manhas boas já recontadas, de guisa que por aso de tal achegamento, com longa afeição e falas ameude, se gerou entre elles tal fructo, que veio elle a acabamento de seus prolongados desejos. E porque semelhante feito não é da geração das cousas que se muito encobram, houve el-rei de saber parte de toda sua fazenda, e não houve d'ello menos sentido que se ella fora sua mulher ou filha. E como quer que o el-rei muito amasse, mais que se deve aqui de dizer, posta de parte toda bemquerença, mandou-o tomar dentro em sua camara, e mandou-lhe cortar aquelles membros que os homens em mór preço tem: de guisa que não ficou carne até aos ossos, que tudo não fosse corto. E pensaram Affonso Madeira, e guareceu, e engrossou em pernas e corpo, e viveu alguns annos engelhado do rosto e sem barbas, e morreu depois de sua natural morte. (Lopes, s/d)

O «caso» Afonso Madeira já foi paradigma para outros intertextos que trataram do mito inesiano², porém sem nunca assumir papel de protagonista como acontece no texto de Armando Nascimento Rosa, que explora um triângulo amoroso bastante inusitado, se considerarmos o mito de Inês – Pedro/Inês/Afonso –, partindo de sugestão inscrita na crônica de Fernão Lopes. Ouçamos o que diz a respeito o próprio autor na *Nota preambular*:

Desvendar na cena o hermafroditismo comportamental de Pedro, ainda que patologicamente vivido (dado o atroz gesto punitivo deste contra Afonso Madeira), constituirá, decerto, um forte motivo teatral para olhar com novos olhos um enredo que muitos julgavam sabido e romanticamente explorado por inteiro, e que ganha uma outra amplificação de sentidos, assim o julgo, nesta peça mitocrítica e mitopoética. (Rosa, 2006: 25)

Talvez valha a pena, antes de entrarmos efetivamente na análise da peça, tratar-lhe da ambientação. Para tanto, encetemos nosso caminho pelo subtítulo que vem apostado a *O eunuco de Inês de Castro*, que é *teatro no país dos mortos*. Conforme fica sugerido, estamos diante de almas que se encontram em uma das ilhas, que constituem

² A título de exemplo, poderíamos apontar *Pedro, o cru*, de António Patrício, *Pedro, o cruel*, de Marcelino Mesquita, *D. Pedro e Inês de Castro*, de Mário Cláudio, *Adivinhas de Pedro e Inês*, de Agustina Bessa-Luís e *Inês de Portugal*, de João Aguiar.

o país dos mortos. Tais espaços são ligados, numa clara alusão ao barqueiro mitológico³, pela Caronte & Filhos Lda., que, numa espécie de lei de incentivo à cultura, consegue isenção de impostos, graças ao patrocínio da «arte cénica [que] floresce nesta Veneza dos mortos» (Rosa, 2006: 34). A ilha em que a cena transcorre é construída artificialmente «para mortos de excepção» (ibid.: 34). Ali «vivem» na eternidade Inês e Constança, que estão preparando a encenação da peça protagonizada por Afonso Madeira, ainda contracenarão Pedro e Afonso IV, além de Fernão Lopes e de haver referência ao grande encenador que é Gil Vicente que, vez por outra, aparece por ali.

Estamos, pois, diante do espaço do teatro, do espaço do fingimento, do espaço do faz-de-conta, que aristotelicamente promove a ilusão, ao encenar o encontro surreal na eternidade de mortos que são coetâneos e que têm, vamos lá, uma história comum, como é o caso de Inês, Constança, Pedro, Afonso IV e Afonso Madeira, com Fernão Lopes, aquele que, embora não seja contemporâneo aos protagonistas da História, concretizou-lhes a história em suas crônicas. Além disso, Nascimento Rosa, garretianamente, lembra o papel civilizador do teatro, num tempo que, presentificando o passado, também carece de civilização, quando, pela voz do PRIMEIRO FUNCIONÁRIO que, dialogando com Afonso IV, no início transveste-se em SEGUNDO FUNCIONÁRIO, afirma: «precisas de ver muito teatro para te cultivares» (ibid.: 35).

Partindo da paráfrase da História, embora aqui e ali a preencha através do acréscimo estilizador com algumas das virtualidades propostas por Agustina Bessa-Luís e Herberto Helder, Rosa vai, ao fim e ao cabo, propor uma visão invertida do mito que, embora também parta da paráfrase da História, parodia-a, na medida em que rebaixa o elevado, ao se propor tratar não do triângulo Constança/Pedro/Inês, mas sim do triângulo Pedro/Inês/ Afonso Madeira:

CONSTANÇA: mas não se vem ao teatro para ouvir sempre o mesmo. Há toneladas de peças e poesias escritas sobre Inês. Há óperas onde as sopranos querem igualar o sofrimento dela. Coitadas... E também há umas coisas sobre mim. Muito poucas. Sou personagem secundária. Mas nestes séculos todos, ninguém trouxe ao palco o outro amor do nosso Pedro sanguinário (ibid.: 40).

Rosa coloca na boca das personagens que estão contracenando a história de Pedro, Inês, Constança, que servirá de pano de fundo para, num primeiro momento, encenar a desditosa vida de Afonso Madeira, que, em última instância, será responsável pela não

³ Os gregos e romanos da antiguidade acreditavam numa barca pequena na qual as almas faziam a travessia do Aqueronte, um rio de águas turbilhantes que delimitava a região infernal. Caronte era um barqueiro velho e esquelético, mas forte e vigoroso, que tinha como função atravessar as almas dos mortos para o outro lado do rio. Porém, só transportava as dos que tinham tido seus corpos devidamente sepultados e cobrava pela travessia, daí o costume de se colocar uma moeda na boca dos defuntos.

realização da frase estampada, na parte inferior da rosácea, do túmulo de Inês, em Alcobça, onde, em uma estátua jacente, se lê o supremo adeus: «Até ao fim do Mundo...»:

AFONSO: Nem a morte reuniu Inês e Pedro. Eu nunca pensei que isto fosse possível: o mito do amor infinito ser apenas um casal de mortos divorciados (ibid.: 40).

Se Inês e Constança jamais puderam viver outras vidas, uma vez que, segundo a protagonista,

Eu não pedi que me transformassem em mito. O meu infortúnio tornou-se inesquecível. As pessoas adoram as tragédias. Sou prisioneira da máscara de rainha defunta. E nunca mais saí daqui para viver outras vidas (ibid.: 43),

idéia corroborada por Constança, que afirma «a mim acontece-me o mesmo. Ninguém nos chama para outros papéis» (ibid.: 43), o mesmo não se pode aplicar a Afonso, que reencarnou, desempenhando, em outra vida, a figura de Farinelli⁴, afinal já tinha experiência como castrado, além de ser exímio cantor e músico:

AFONSO: Não sei se foi sorte. Os anjos chamaram-me para uma nova vida. Mas fiquei na mesma preso ao estigma de castrado. Acharam que eu já tinha adquirido experiência para o papel. Fui o famoso Farinelli, o *castrato* que encantou a Europa com a voz incrível, no século XVIII. Caparam-me numa banheira de leite, tinha eu oito anos. (ibid.: 44)

Embora já sugerido na crônica de Fernão Lopes, «e como quer que o [Afonso Madeira] el-rei muito amasse, mais que se deve aqui de dizer», Rosa busca uma óptica inédita para seu diálogo com o paradigma, na medida em que o torna responsável por impedir a realização amorosa na vida eterna, portanto no espaço mítico, do amor de Pedro e Inês.

Através do recurso do *the play within a play*, Nascimento Rosa propõe um psicodrama, para que as personagens, por meio do «jogo do teatro», revivam «em drama a origem do conflito» (ibid.: 52), – Inês e Pedro não «vivam» o amor eterno devido ao que o Rei fez com Afonso Madeira. Constança desempenhará o papel de Catarina Tosse, a mulher que foi seduzida pelo escudeiro do Rei; afinal no teatro, espaço do faz de conta ilusório, a traída transforma-se no pivô da traição.

Mais uma vez, partindo da paráfrase da crônica, propõem-se acréscimos capazes de elucidar a questão. Ouçamos Inês, que é apresentada como uma personagem extremamente lúcida, característica de personagem que não percebemos nos muitos intertextos que dialogaram com o mito:

⁴ Farinelli (Puglia, 24 de janeiro de 1705 – Bolonha, 15 de julho de 1782), pseudônimo de Carlo Broschi, mais popular e bem pago cantor de ópera europeu do século XVIII. Foi castrado na infância, segundo consta, numa banheira de leite, para preservar a voz aguda, prática, comum na época, a que eram sujeitos alguns cantores.

INÊS: Sim, mas isso era na crónica que te foi encomendada. Aqui vamos dizer mais, muito mais, porque estamos no teatro, e noutro tempo. Hoje na Espanha de onde vim, Afonso e Pedro podiam simplesmente casar-se, e criavam os meus órfãos. Mas Afonso não era apenas o favorito na caça e no colchão do meu viúvo. As mulheres suspiravam por sentir o peso do corpo dele sobre as coxas, e adoravam ouvi-lo tanger o alaúde, com uma voz de barítono. El-rei deitava-se sobre o mocetão mais disputado da corte lusitana. E isso era motivo de sobra para a cobiça das mulheres. Era o caso de Catarina Tosse (ibid.: 53).

O diálogo que se segue apresenta Catarina a justificar seu adultério e Fernão Lopes a trazer à tona um acréscimo em relação ao paradigma. A causa do cruel ato do rei deve-se ao fato de que ele, freud e junguianamente, sofre do complexo de Pedro, ou seja:

El-rei tinha um mórbido horror a tudo o que fosse violação sexual. Nisto estamos de acordo. O problema é que ele facilmente confundia a cópula consentida entre homem e mulher com um acto de violência do macho contra a fêmea. Era uma espécie de falofobia terrorista. Como se vivesse nele a mulher violada. E projectava esse trauma vingativo nas relações dos súbditos. Por estranho que pareça, Pedro tinha repugnância pelo sexo a que pertencia, o sexo que herdou do pai. A isto eu chamo de complexo de Pedro. (ibid.: 54)

Ao que imediatamente Inês responde:

Bravo, Lopes! Vais dar trabalho aos psicanalistas. O complexo de Pedro é uma bela invenção. Mais um anel para o meu mito. Estou-te grata. Mesmo depois de morto, continuas a contribuir para a minha imortalidade. (ibid.: 54)⁵

Estamos, pois, diante de uma contribuição no âmbito psicanalítico para a mitologia inesiana.

Armando Nascimento Rosa também explora, depois de as personagens continuarem a parafrasear o cronista-mor do Reino, de modo a apresentar a versão documental da História, vários outros acréscimos que os intertextos promovem ao paradigma, como, por exemplo, aquele proposto por Agustina Bessa-Luís, qual seja, o fato de que Inês também sentiria ciúmes de Afonso, inclusive porque no dia derradeiro de sua morte ela foi trocada por Afonso, conforme nos lembra Pedro:

Nem mesmo nesse dia? Em que troquei a tua companhia pela dele? Nesse dia em que os lacaios do meu pai te mataram, eu devia estar ali a proteger-te, em vez de

⁵ A idéia de um complexo de Pedro já aparece sugerida em *Inês de Castro*, de Gondim da Fonseca, 1957, e em *Adivinhas de Pedro e Inês*, de Agustina Bessa-Luís, 1983. Vale a pena ressaltar também o texto *O complexo de Inês – formular uma noção arquetípica*, que vem como apêndice à edição da peça *O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no país dos mortos*.

perseguir veados⁶ com o meu escudeiro. Foi a imprudência do meu amor dividido. Eu sabia que conspiravam contra ti em Montemor-o-Velho. E mesmo assim saí inebriado com Afonso pelas matas de Coimbra. Ainda hoje não me perdoo por essa inconsciência. Não fosse ele a acenar-me do cavalo, e eu não te tinha deixado sozinha na quinta, com as crianças. (ibid.: 63)

As virtualidades são levadas às últimas conseqüências, quando, apoiando-se na moderníssima teoria das relações de gênero, Afonso afirma:

Julgavas que cortando as minhas pendurezas, que tanto gozo te davam, havia de nascer-me um sexo de mulher. Em linguagem de hoje, o que tu querias era fazer de mim um transexual. Fui a tua cobaia... Pedro o cru, o inventor da transexualidade compulsiva! Mas viestes antes do tempo. A cirurgia medieval é uma arte de açougueiros. É sinónimo da câmara de horrores. Sou a paródia carnal de Inês de Castro. O teu Frankenstein vem reclamar a vida que amputaste. (...) Eis o real eunuco! O eu corpo é esta ferida monstruosa. Podes enterrar nela o sexo, se quiseres a minha morte. (ibid.: 66)

Como fica patente, o mito é parodicamente invertido, na medida em que as possibilidades acrescidas ao paradigma por outros intertextos revelam-se agora ideologicamente contrárias ao que a mitologia inesiana vem desenvolvendo ao longo de mais de seis séculos de diálogo. O canto contrário, entretanto, permite-nos a dessacralização do elevado, ou seja, o amor frustrado de Pedro e Inês em vida continua frustrado na eternidade mítica, devido ao relacionamento politicamente incorreto que Pedro I, o sétimo rei de Portugal, exercitou em vida. Assim, a inscrição tumular, segundo consta proposta por ele – Até ao fim do Mundo... –, que remete à continuidade da realização amorosa de ambos na eternidade, não se realiza no além, conforme Inês deixa patente nas falas que se seguem àquela em que manda Pedro embora de sua ilha:

Em Afonso Madeira tu castraste o nosso amor. Ele era o mensageiro que te cantava as minhas trovas. Afonso deu-te na carne o amor que eu não podia, por estar morta (Rosa, 2006: 71);

Mais do que viúvo, tu foste a minha trágica viúva. Tornaste-me um mito para além do tempo. Reinar depois de morrer é o complexo de Inês que tu criaste (...) isso não apaga a violência que fizeste ao Afonso. Foi como se a tivesses feito a mim também. (ibid.: 72)

Também Pedro convence-se de que o amor entre os dois não será realizado na eternidade, quando afirma que «houve um tempo em que era eu a colocar Afonso entre mim e Inês. O tempo com ele roubava-me o tempo com ela. Hoje é Inês que coloca Afonso entre ela e eu, a separar-nos nesta morte suspensa» (ibid.: 72).

⁶ Atentem para a ambigüidade do termo.

4. À guisa de conclusão

Retomando a idéia de que a paródia é o nível intertextual em que a refração do paradigma é mais acentuada, uma vez que, invertendo o modelo, chegaremos à sua dessacralização, poderíamos afirmar que a paródia, ou seja, o canto contrário, é parricida, na medida em que, ao fim e ao cabo, acaba por matar o pai, isto é, o paradigma.

Ao apresentar esse novo triângulo amoroso – Pedro/Inês/Afonso Madeira –, que inverte dessacralizadamente o paradigma mítico, Nascimento Rosa coloca as personagens no psicodrama da História, na medida em que «o teatro é feito de confrontos» (ibid.: 72).

A chegada de Afonso IV à cena corrobora metaforicamente a idéia do parricídio, uma vez que, em primeiro lugar, o Rei e o escudeiro favorito de Pedro têm o mesmo nome e, conforme vêm corroborar as falas das personagens, a castração de Madeira, nada mais é do que a castração de Afonso IV, fruto do ódio do filho desde sua mais tenra idade. Assim, para Madeira, «vingaste-te [Pedro] de mim como se o castrasses a ele [Afonso IV]»; para Inês, «ele vingou-se do pai sobre o teu corpo»; para Constança, Pedro queria «mutilar os órgãos do sexo que geraram metade do teu ser. Mas erraste o alvo. Afonso Madeira não era Afonso IV». Todas as intervenções acabam por ser confirmadas pela do próprio Afonso IV, quando aponta «talvez elas tenham razão, meu filho. Transferiste para este desgraçado o ódio que por mim sentias» (ibid.: 72).

Esse ódio que assola Afonso IV e Pedro I, na verdade, nada mais é do que outra manifestação do infortúnio que incide sobre a Dinastia Afonsina (ou de Borgonha), pelo menos desde D. Dinis. O ódio que leva pais e filhos a atitudes descabidas, como por exemplo, a guerra civil travada entre o filho legítimo de D. Dinis, o futuro Afonso IV, e seu meio-irmão, Afonso Sanches, segundo consta o preferido do Rei. A intervenção da Rainha Santa Isabel teria posto fim ao litígio; porém, o texto de Nascimento Rosa, pela boca de Inês, insinua que Afonso IV teria envenenado Afonso Sanches: «Este irmão que envenenaste...» (ibid.: 68).

Pedro também parece ter-se sentido sempre preterido em favor de sua irmã Maria, a menina dos olhos do pai. Ressalta notar que António Ferreira em sua *Castro* também trata da maldição que incide sobre a família, quando transforma Afonso IV na grande personagem da peça, ao apresentá-lo diante de uma aporia, gerada pelo conflito: matar Inês e ver-se odiado pelo filho *versus* não matá-la e infringir as Razões de Estado.

Se retomarmos o complexo de Pedro, referido anteriormente, perceberemos que a castração é, em última instância, uma forma de matar o pai, aquele que, além de ser o progenitor, é o responsável efetivo pela determinação do sexo da criança gerada. Matar o pai implica também acabar com a violação consentida que todo pai exerceria sobre toda mãe. Reinstala-se o complexo de Édipo já sugerido por um outro intertexto: *Inês de Castro*, de Gondim da Fonseca.

Portanto, gostaríamos de finalizar dizendo que *O eunuco de Inês de Castro: teatro no país dos Mortos*, ao dialogar com o mito, busca sua dessacralização, na medida em que, invertendo parodicamente o modelo, acaba por matá-lo, quem sabe, abrindo caminho para que outros intertextos dialoguem com um novo paradigma uma vez que, segundo Gilbert Durand, «o mito é o imaginário em discurso», que se concretiza no ilusório espaço do faz-de-conta do teatro.

Afinal, como estamos no país dos mortos, a peça termina, mais uma vez exercitando o jogo do faz-de-conta, que preside aristotelicamente à encenação teatral. Fernão Lopes convida todas as almas que estão na ilha de Inês para representar *Pedro, o cru*, de António Patrício, com encenação de Gil Vicente, uma vez que «não há nada melhor do que o teatro no país dos mortos» (ibid.: 72).

E vamos ao teatro!⁷

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina (1983). *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores.
- CAMÕES, Luís de (1985). *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.
- DURAND, Gilbert (2001). *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes.
- FONSECA, Gondin (1957). *Inês de Castro*. Rio de Janeiro: Livraria São José.
- GUEDES, Maria Estela (2006). *A boba*. Lisboa: Apenas livros Lta.
- HELDER, Herberto (1985). *Os passos em volta*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- HUTCHEON, Linda (1985). *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York/London: Methuen.
- LOPES, Fernão (s/d). *Crônica do Senhor Rei Dom Pedro Oitavo Rei destes Regnos*. Porto: Livraria Civilização Editora.
- PINA, Rui de (1977). *Crônicas de Rui de Pina*. Porto: Lello & Irmão –Editores.
- ROSA, Armando Nascimento (2005). *O eunuco de Inês de Castro – Teatro no País dos Mortos*. Évora: Casa do Sul.
- VASQUES, Eugénia (2005). «Fiama-Inês, A Estátua Jazente (Ut Pictura Mors)». In BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Noites de Inês-Constança*. Lisboa: Assírio & Alvim.

⁷ Frase proferida insistentemente por Paulo Autran (*07/set./1922), grande ator brasileiro, falecido no dia 12 de outubro de 2007, quando esse texto estava sendo criado. Dedicamos a ele esse trabalho.

Resumo: O presente ensaio intenta reexaminar o mito de Inês de Castro sob a óptica da intertextualidade, de modo a apontar os procedimentos que nos permitem afirmar que o *Eunuco de Inês de Castro: teatro no País dos Mortos* dialoga parodicamente com a História.

Abstract: This essay attempts to re-examine the myth of Inês de Castro in the light of intertextuality, so as to point out the procedures that enable us to assert that *O Eunuco de Inês de Castro: teatro no País dos Mortos* enacts a parodic dialogue with History.