

CASTRO

Manual de Leitura





Castro de António Ferreira* (circa 1550)

ENCENAÇÃO

Ricardo Pais

CENOGRAFIA E FIGURINOS

António Lagarto

MÚSICA

Vítor Rua

VÍDEO

Fabio Iaquone

COREOGRAFIAS

Né Barros

DESENHO DE LUZ

Nuno Meira

DESENHO DE SOM

Francisco Leal

APOIO DRAMATÚRGICO

**Frederico Lourenço
Carlos Mendes de Sousa**

VOZ

João Henriques

COM

Micaela Cardoso
(*Inês de Castro*)**Luísa Cruz**
(*Ama*)**João Pedro Vaz**
(*Infante D. Pedro*)**Emília Silvestre**
(*Coro*)**Nicolau Pais**
(*Secretário*)**António Durães**
(*D. Afonso IV*)**João Cardoso**
(*Pêro Coelho*)**Ivo Alexandre**
(*Diogo Lopes Pacheco*)**Pedro Almendra**
(*Mensageiro*)**João Reis**
(*em voz off*)

FIGURAÇÃO EM VÍDEO

Diogo Pêra e Filipe Vieira
(*Filhos de Inês de Castro*)

ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO

João Henriques

ASSISTENTES DE CENOGRAFIA

**Pedro Mira
Cláudia Clemente**

ASSISTENTES DE FIGURINOS

**Maria Helena Redondo
Catarina Varatojo (estagiária)**

ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO VÍDEO

Paulo Américo

DIRECÇÃO DE CENA

Pedro Guimarães**Cátia Esteves**

ASSISTENTES

Ricardo Silva**Miguel Ferreira**

OPERAÇÃO DE LUZ

Abílio Vinhas**Filipe Magalhães**

OPERAÇÃO DE SOM

Pedro Santos**António Bica**

OPERAÇÃO DE VÍDEO

Fernando Costa

MAQUINARIA DE CENA

Adélio Pêra**Jorge Silva****Joaquim Marques****Lídio Pontes****Paulo Ferreira****Pedro Ferreira**

GUARDA-ROUPA

Cláudia Ribeiro*(coordenadora)***Celeste Marinho***(mestra-costureira)***Nazaré Fernandes****Fátima Roriz****Virgínia Pereira****Ana Maria Fernandes****Laura Esteves****Glória Costa***(costureiras)***Isabel Pereira****Hugo Loureiro****Lícia Cunha***(aderecistas de guarda-roupa)*

ADEREÇOS

Elisabete Leão*(coordenadora)***Guilherme Monteiro****Dora Pereira****Cristina Lucas****Ana Catarina Barros****João César Nunes***(aderecistas)*

AUXILIARES DE CAMARIM

Laura Esteves**Nazaré Fernandes****Fátima Roriz**

MAQUILHAGEM E CABELOS

Sano de Perpressac

ASSISTENTE

Catarina Varatojo

FOTOGRAFIA DE CENA

João Tuna

PRODUÇÃO

Teatro Nacional São João

ESTREIA

[7 MAR'03] TNSJ

O TNSJ É MEMBRO DA

UNION DOS TEATROS DA EUROPA

MECENAS PARA O TNSJ

ren
Rede Eléctrica Nacional, S.A.

APOIOS

Vitalis
Sociedade de Investimentos**Neto Costa**
CASA NETO COSTA, S.A.**Tony Lima****Mercurio****Premier**
Finanças Gestoras**CP**
Caminhos de Ferro
Portugueses, EP**fnac****RADIO POPULAR**

AGRADECIMENTOS

António M. Feijó

Teresa Belo

José Afonso Furtado

Francisco Bettencourt Rodrigues

Manuel Rosa (Assírio & Alvim)

Gastão Cruz

Fernando Fernandes

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Orquestra Nacional do Porto

Associação Amigos do Coliseu do Porto

APOIOS À DIVULGAÇÃO

RF
rehabilitação**Porto de**
Marketing

TNSJ

Praça da Batalha 4000-102 Porto

T 22 340 19 10 (bilheteira)

T 22 340 19 00 (geral) F 22 208 83 03

TeCA

Rua das Oliveiras, 43 4050-449 Porto

T 22 340 19 00 (geral)

T 22 340 19 10 (bilheteira) F 22 340 19 07

www.tnsj.pt

EDIÇÃO

Centro de Edições do TNSJDocumentação **Paula Braga**Coordenação **João Luís Pereira**Design gráfico **João Faria**Fotografia **João Tuna**Impressão **Marca A G**, PortoNão é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espectáculo. O uso de telemóveis, *paggers* ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os actores como para os espectadores.

* com um excerto de "A Margem da Alegria", de **Ruy Belo** (In *Todos os Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, imp. 2000.)

Virar uma página na nossa pequena história dá-nos a ilusão de sermos nós a escrevê-la. Regressar a *Castro* poderia significar apenas retomar um espectáculo em repertório ou, em alternativa, reler a obra, que é, inevitavelmente, o que acontece quando às personagens se emprestam outros corpos, porventura outras técnicas. Fazêmo-lo, na consciência acrescida da exemplaridade do projecto enquanto espectáculo da “Sala São João”, já que agora, ao dizermos TNSJ, estamos de facto a dizer dois teatros: o São João e o Carlos Alberto.

Inventariados alguns velhos desejos de encenador (quando há um ano o programámos de emergência), verificámos que todos eles se inscreveriam na curta lista de peças obrigatórias do repertório português. Não foi difícil chegar a António Ferreira e a esta obra-prima da sua dramaturgia identificada. *Castro*, ou o seu projecto, começa por ser assim o exercício desta casa – na surpreendente agilidade dos seus processos de produção – sobre um texto que pretendemos resgatar da arqueologia filológica, do didactismo ideológico e de outros serviços, para o território de um tributo apaixonadamente cénico às mais belas palavras de palco jamais escritas em português.

Tenho para mim que o trabalho que esta cidade tem feito, ao longo dos últimos anos, no aprofundamento da ideia de Teatro, no estabelecimento de parâmetros, faixas e metas de uma visão e de uma prática complexificadas e interrogativas desta arte, coloca o chamado *Teatro do Porto* num patamar muito especial.

Os nomes dos que fazem o TNSJ e, muito particularmente, os talentos oportunamente congregados nesta(s) *Castro(s)*, deveriam soar bem mais alto do que o deste Teatro. Porque são eles todos que legitimam, em todas as frentes da acção teatral, o lugar do TNSJ como parceiro, amigo e, se possível, referência das artes cénicas a norte desta maravilhosa língua que é a nossa. No exercício exaustivo e angustiado de emprestar o meu trabalho de criador ao conteúdo de mais um mandato («Ninguém menos é rei, que quem tem reino» – Acto II, cena 2), repito-me e

Repito: Bem-vindos!

RICARDO PAIS

Dezembro 2003

Para a Isabel de Castro, que desta vez não pôde estar connosco.



Castro, poema

FREDERICO LOURENÇO

No frontispício da primeira edição da *Castro*, publicada anonimamente em Coimbra, em 1587, surge a descrição genérica da obra como “tragédia mui sentida e elegante”. E embora, na posterior edição da peça incluída nos *Poemas Lusitanos* de António Ferreira pelo seu filho Miguel Leite Ferreira (edição que veio a lume em 1598), não se tenha dado à designação de “tragédia” um destaque tão proeminente, o facto é que só a plena compreensão do termo nos pode aproximar daquilo que António Ferreira quis no mais ambicioso de todos os seus poemas; um poema que, na pirâmide do Sublime da poesia quinhentista portuguesa, ocupa o lugar culminante, ao lado de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões.

Remontando rapidamente à origem do termo *tragoidia*, sabemos que designa um poema dramático que, na Atenas da época clássica, era representado em determinados festivais em honra de Dioniso. É curioso notarmos que os dois lexemas em que o termo se decompõe têm relevância directa para a *tragoidia* “mui sentida e elegante” de Ferreira: por um lado temos a palavra *trágos*, que significa “bode”; por outro, “-oidia”, termo semelhante à palavra portuguesa “ode”. Portanto, tragédia significa literalmente “canto do bode”.

Ora na *Castro* de Ferreira há cantos, mas não há bodes – situação, aliás, que se verifica também nas tragédias gregas que até nós chegaram. A dimensão sacrificial do bode oferecido a Dioniso é alegorizada no próprio trecho do drama. Por outras palavras, numa tragédia verdadeiramente digna do nome na acepção mais essencial do termo, há algo que tem de ser imolado. Mais concretamente, *alguém* tem de ser imolado.

Este tipo de trecho trágico encontramos sobretudo em Eurípides: foi ele, com efeito, que nos legou uma tragédia intitulada *Ifigénia em Aulide*, que, embora deixada incompleta pelo seu autor e mais tarde saturada de acrescentos de épocas posteriores, seria não obstante especialmente apreciada pelos leitores renascentistas, devido à tradução para latim que dela fez Erasmo. Nessa tragédia, Ifigénia tem de ser sacrificada aos deuses para salvação da Grécia. Embora resistindo, numa primeira fase, a destino tão cruel, Ifigénia acaba por aceitá-lo (num *volte-face* que muito chocou Aristóteles num passo célebre da sua *Poética*), transformando a imolação, exigida pela política e pelo fado, em glorioso sacrifício voluntário.

Na *Castro* não temos, como se sabe, a dimensão claramente expressa do sacrifício voluntário à maneira euripidiana. Mas mesmo assim a leitura/audição da peça mostra-nos Ferreira a fazer tudo por tudo, tanto em termos poéticos como retóricos, para conferir ao sacrifício de Inês algo de sublime. Sobretudo na versão de 1598, há constantemente uma estratégia assumida de enaltecer Inês, de afastar do estereótipo possível da mulher sedutora e pecaminosa. Não só se vinca a sua castidade e, até, “santidade” (reconhecendo embora que é Pedro a atribuir-lhe tais qualidades...), como no momento culminante do confronto entre Inês e o Rei somos obrigados a assistir a um acto de conversão da parte de D. Afonso IV: ele que pensara poder arrumar confortavelmente a amada do filho na

categoria de “amante”, vê-se forçado a reconhecer que tem diante dos olhos uma “mulher forte”, que, ao vencê-lo pelo seu espantoso poder de persuasão, não deixa dúvidas quanto ao facto de essa persuasão só ter efeito porque é sintoma sensível daquilo que está dentro dela e que, por esse motivo, não se vê: a sua extraordinária elevação de alma.

E aqui vamos ter a uma das normas aristotélicas que Ferreira soube pôr em prática com tanta naturalidade: segundo Aristóteles, a acção de uma tragédia só é trágica na medida em que o público reconhece, na figura que “sofre” a tragédia, alguém que, antes de mais, merece empatia e estima. Neste aspecto, poderíamos dizer que a *Castro* de 1598 é mais “trágica” do que a *Castro* de 1587, justamente porque a revisão da peça teve como objectivo, entre outras coisas, o “branqueamento” da personagem de Inês. Mas se nos ativermos ainda ao campo abrangido pela noção aristotélica de que figuras grosseiras e repugnantes não podem ser “trágicas”, verificamos que o escopo de aplicação almejado por Ferreira ultrapassa o que teriam feito Ésquilo, Sófocles ou Eurípides. É que, na *Castro*, não vamos encontrar o duo maldito da imaginação popular, os algozes de Inês. Antes pelo contrário. Ferreira esforça-se por pôr em relevo a “nobreza” de carácter de tanto Coelho como Pacheco. Eles não actuam por ambição ou sadismo: actuam por motivos genuinamente altruístas, a ponto de declararem a Inês, antes de a matarem, que têm consciência de que a morte dela arrastará também as suas. Inês morre “para salvação do povo”, como diz Pacheco. E para os dois celebrantes do sacrifício, matar Inês é associarem-se também à sua imolação.

Este aspecto de “tragédia de salvação”, não menos que o outro já referido de “tragédia de imolação”, filia evidentemente a *Castro* na tradição euripidiana. Mas não foi só à tragédia de Eurípides que Ferreira foi beber inspiração. Uma presença fortíssima na concepção da *Castro* é Séneca, o seguidor de Eurípides em Roma, que transformou um ingrediente secundário do drama euripidiano no prato forte da sua concepção própria de tragédia. Refiro-me à retórica, à utilização de argumentos para persuadir e rebater; e, no caso particular de Inês, para se salvar. Toda a peça é construída em torno de argumentos e dos discursos que lhes dão corpo: começamos logo na primeira cena com os discursos que Inês reporta de um debate de amantes havido entre ela e Pedro para, na segunda cena, sermos mergulhados em plena situação agónica, com Pedro e o Secretário a debaterem taca a taca os prós e os contras da relação de que Pedro teima em não prescindir. Se Coelho e Pacheco levam o Rei a anuir face a um problema que ele quereria resolver de outra maneira, é porque argumentam de modo convincente, insusceptível de refutação. E na cena culminante da peça, o que nos deslumbra e emociona é a perícia retórica com que Inês “dá a volta” ao Rei.

Nesta cena, precisamente, encontramos marcas curiosas do modelo senequiano, uma vez que grande parte das tiradas de Inês foram extraídas por Ferreira da boca da Medeia de Séneca e adaptadas à situação da heroína portuguesa. Neste âmbito, o conhecedor da literatura latina terá sempre a tendência para ver a *Castro* como um centão ou manta de retalhos de passos célebres traduzidos de autores romanos: re-

trágico

conhecemos as *Geórgicas* de Virgílio na bem-aventurança adscrita pelo Rei aos lavradores (assim como ecos de um epodo de Horácio); ouvimos claramente passos da *Fedra* de Séneca no canto coral que termina o primeiro acto e vários passos de outras tragédias ao longo das demais intervenções do Coro.

Com a menção do Coro, atingimos o ponto nevrálgico da problemática da *Castro* enquanto tragédia. Se, para a nossa sensibilidade moderna, o importante na peça são os actores, ficando o Coro relegado para um plano secundaríssimo, não é essa, de modo algum, a noção que subjaz à essência do género trágico. Com efeito, na Grécia Antiga a tragédia começa justamente por ter apenas Coro: a presença do actor corresponde a uma evolução posterior; e quando Ésquilo começou a sua carreira, o número de actores em cena a contracenar com o Coro era... um. Foi Ésquilo, pois, que elevou o número de actores para dois, o que nos mostra que o Coro era ainda visto como constituindo o elemento fulcral do género.

Na *Castro*, Ferreira recupera as funções tradicionais do Coro: as Moças de Coimbra comentam a acção, aconselham as personagens, surgem como repositório inesgotável de sentenças; são-lhes atribuídas, inclusivamente, qualidades proféticas, como no momento em que o Coro anuncia a Inês a sua morte. Acima de tudo, porém, o Coro de Ferreira (mais uma vez voltamos à matriz euripídiana) tem uma função lírica. “Canta”. E as odes corais da *Castro* são talvez a sua maior coroa de glória. Mas são também o aspecto da peça que mais incompreensão poderá suscitar do espectador moderno.

A primeira ode coral (“Quando Amor nasceu...”) é especialmente bela porque fecha de modo admirável o círculo lírico iniciado no princípio do primeiro acto, com a estrofe de canção, à maneira de Petrarca, cantada por Inês («Colhei, colhei...»). Trata-se de uma das muitas melhorias à peça original trazidas pela segunda edição de 1598, alteração por meio da qual nos damos conta de que foi o desejo de aperfeiçoamento estético que motivou a reescrita da peça. É que a métrica de “Quando Amor nasceu...” é também a estrofe de canção petrarquista: e a euforia de Inês, na canção com que abriu a peça, é espelhada na temática da ode coral, na visão cósmica do poder benéfico do Amor. Mas tratando-se a *Castro* de uma obra que se nos afigura como lídimo exemplo do equilíbrio renascentista, não surpreende que à declaração dos benefícios do Amor se siga a visão contrária, a dos seus malefícios. Ainda que Ferreira siga aqui passos da *Fedra* de Séneca (que por sua vez remetem para a primeira ode coral do *Hipólito* de Eurípides), não há dúvida de que estamos perante uma materialização lírica ao nível do melhor que nos deu o lirismo quinhentista, onde a originalidade na criação de efeitos poéticos é desviada da temática “herdada” para o modo de a consubstanciar.

O virtuosismo métrico é, aliás, uma constante nas odes corais da *Castro*. Na controvérsia labiríntica em que se embrenharam alguns estudiosos sobre a autoria da *Castro*, na sequência da teoria retomada por Roger Bismut segundo a qual a peça atribuída a Ferreira seria a tradução da *Nise Lastimosa* do frade galego Jerónimo Bermúdez, houve um argumento de peso aduzido por mais de um lusitanista: o facto de

a tragédia portuguesa revelar perícia superior na utilização da métrica antiga. No caso das estrofes sáficas da ode “Quanto mais livre...”, os acentos obrigatórios dos hendecassílabos encontram-se integrados com mais naturalidade e perícia na versão portuguesa do que na castelhana.

Significativamente, é em termos líricos, e na boca do Coro, que a morte de Inês adquire as suas ressonâncias mais profundas, na brilhante sextina com que Ferreira termina o quarto acto («Já morreu Dona Inês, matou-a Amor»). Trata-se de uma composição em seis estrofes, cada uma com seis versos; as palavras com que termina cada verso na primeira estrofe serão repetidas no final de cada verso nas estrofes seguintes, mas por outra ordem e em contextos que lhes conferem cada vez mais variegados matices. São elas: amor, olhos, morte, vida, nome, terra. Palavras emblemáticas, cada uma delas simbolizando um aspecto do conflito trágico que a peça problematiza. Como remate às seis estrofes, surge-nos no final um terceto, em que ouvimos novamente as seis palavras: «Amor, quanto perdeste nuns sós olhos, / Que debaixo da terra pôs a morte, / Tanto eles mais terão de vida e nome».

Figura complementar à do Coro, e como que partilhando de um fundo ontológico comum, é a da Ama. Descendente das Amas euripídiadas na *Medeia* e no *Hipólito*, como elas tem tendência para se exprimir em sentenças por vezes enigmáticas, que ao mesmo tempo encerram uma parte significativa do manancial filosófico do texto (filosofia essa, neste caso, de cariz predominantemente estóico). A dedicação da Ama a Inês é total; e Ferreira alicerça, na relação entre as duas, a “nova” Inês reabilitada na versão revista (1598). O amor entre elas é sincero e leva-nos a nós, espectadores, a criar logo desde o início uma predisposição positiva relativamente à protagonista. Do ponto de vista “actancial”, a Ama tem essencialmente a função de destinatário das narrativas de Inês: é a sua presença que suscita a narração do triunfo do amor, no primeiro acto, e a narração arrepiante do pesadelo, no terceiro acto.

Neste aspecto, a figura do Secretário destaca-se do estatuto de mero correlato masculino da Ama. Ferreira varia com grande subtilidade as duas cenas que se seguem uma à outra: Inês/Ama e Pedro/Secretário. A cumplicidade comovente entre as duas mulheres dá lugar a explosões pirotécnicas de oratória entre o príncipe e o seu melhor amigo: sentimos, efectivamente, a amizade entre Pedro e o Secretário, mas há a intenção concomitante de apresentar aos espectadores as duas figuras como rivais, ambos profundamente convencidos de que são donos exclusivos da razão absoluta. O Secretário não desperta da parte de Pedro qualquer latente veia narrativa: leva-o, antes, a procurar numa falível capacidade de raciocínio (onde se imiscui, não raro, emoção em demasia...) a justificação, sempre eivada de falácias argumentativas, da primazia sem contemplanções que adscribe ao amor.

A personagem mais complexa da tragédia de Ferreira é, sem dúvida, o Rei. Enjeitando por completo o estereótipo do rei cruel e calculista, Ferreira adensa o clima trágico dando-nos acesso ao íntimo de um dilema dilacerante: este Rei tem, na verdade, vocação de santo;

mas é obrigado pelas razões de Estado a desempenhar o papel do monarca autocrático que age por hipocrisia e oportunismo. Este Rei a quem tanto repugna o relativismo ético e os sofismas dos Conselheiros vai ser obrigado a arcar com a responsabilidade de um acto que para sempre o marcará como cínico e interesseiro. Sob certo prisma, é D. Afonso IV a verdadeira figura trágica da peça: pois de Inês só se espera a “beatificação” futura, independentemente de a merecer ou não (fica sempre alguma ambiguidade no tocante ao seu anterior comportamento relativamente à infeliz Constança). O drama do Rei é um conflito bem ao gosto da Sofística ateniense: pela natureza (*physis*) é um santo, dedicado à vida religiosa e a tudo o que agrada a Deus; mas a lei (*nómos*) obriga-o a renegar o que há de melhor em si mesmo. «Hei medo de deixar fama de injusto», diz aos Conselheiros. Será esse, também, o seu castigo...

O registo discursivo que predominantemente caracteriza a primeira cena da peça é a narração: será para fechar um grande arco poético que a narração surge de novo no final, na pessoa do Mensageiro, como o tipo de discurso que, de algum modo, destila a quinta-essência da **acção** trágica. Pois Ferreira oculta-nos, à maneira da tragédia grega, a vivência da morte de Inês (embora o talento visionário do Coro venha suprir essa “lacuna”, cuja necessidade estava já inscrita de antemão no género trágico). Será ao Mensageiro que competirá verbalizar os eventos da morte de Inês; e como réplica à narração delinea-se outra tragédia – a tragédia da vingança, que Ferreira não segue, mas que o tradutor galego não resistiu a concretizar, com desassombrosa utilização de violência em palco, na *Nise Laureada*.

No final da *Castro*, que sensação fica no espectador? Diria, em primeiro lugar, que a beleza da poesia pode ter corrido o risco de postergar para segundo plano o “teatro”. Recordemos as palavras do frontispício da edição de 1587. “Mui sentida e elegante”. Será que “elegante” se sobrepõe a “sentida”? A peça é facilmente criticável por aquilo que nos parece ser a sua ausência de dramatismo imediato, no sentido em que, para o gosto moderno, haverá discurso a mais – e conflito a menos.

Será assim? Curiosamente, para todos quantos dela se ocupem, a *Castro* acaba sempre por se tornar um Problema. Actores, encenadores, professores, estudantes. Quem tenha tido a experiência de ensinar a *Castro* a jovens lusitanos sabe que nem mesmo *Os Lusíadas* ou *As Viagens na Minha Terra* suscitam rejeição mais vinculada. Até entre a população universitária (e agora refiro-me principalmente aos docentes), o nome de António Ferreira está longe de provocar manifestações espontâneas de adesão. O que não deixa de ser estranho, tratando-se da obra-prima da tragédia portuguesa: um texto que deveria, em princípio, despertar nos conterrâneos do seu autor reacções de admiração, encantamento e enlevo poético.

É que há uma questão iniludível que se levanta a propósito da *Castro*: a peça é uma tragédia que exemplifica a teorização renascentista referente à tragédia enquanto género dramático e literário, mas **no mesmo texto** em que se encontra também uma tragédia acerca da morte de Inês de Castro. É uma *Arte Poética* da tragédia. Facto que não levantaria o mínimo pro-

blema se, à semelhança do que terá acontecido com Séneca, a intenção fosse de propor uma tragédia tão-somente para ser lida (e não representada). Mas não foi esse o caso: a primeira edição da *Castro* de 1587 refere logo no frontispício o facto de a peça já ter sido representada, em Coimbra, antes mesmo da publicação.

Circunstância curiosa, esta. Até porque a primeira versão da *Castro* (perdida durante vários séculos e de que só existe um exemplar na British Library de Londres) consegue ser ainda mais “parada” do que a versão hoje representada. Mas apesar de esta segunda versão introduzir, como vimos, notáveis melhorias na concepção dramática do entrecho, há um problema fundamental que permanece – pelo menos à luz da sensibilidade dramática contemporânea. A *Castro* é um drama de linguagem. Logo, uma peça essencialmente estática, porquanto não são tanto as acções que contam, mas o modo como a elas as personagens aludem. Tudo está na Palavra.

Para finalizar, deixo esta pergunta: o que é a *Castro*? Certamente a mais bela peça de teatro alguma vez escrita em português. Um texto que surpreende e encanta pelo modo como Ferreira consegue conciliar as diferentes exigências do lirismo “puro” e do lirismo que se assume como teorização literária em verso (à maneira do grande modelo romano de Ferreira, Horácio). Ora neste campo – mais ainda que Sá de Miranda ou Camões, decerto poetas mais talentosos – Ferreira é a chave que nos permite compreender o fenómeno da poesia renascentista em Portugal. Não se pode dizer mais...

Nota ao estabelecimento do texto representado

O público que assiste à representação da *Castro* na encenação de Ricardo Pais ouvirá um texto preparado por mim em colaboração com o encenador e, ainda, com Carlos Mendes de Sousa (Universidade do Minho) e João Henriques (assistente de encenação). Serviu-nos de base a nova edição crítica de T.F. Earle, incluída na edição dos *Poemas Lusitanos* da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 2000), mas consultámos a cada passo os facsímiles das edições de 1587 e 1598, assim como a edição comentada de Nair de Castro Soares (Coimbra, 1996). Efectuámos alguns cortes estratégicos para favorecer a fluência e apurar o dramatismo, mas gostaria de deixar expresso que esses cortes (aliás pouco significativos, se contabilizarmos o número de versos cortados) foram feitos com o máximo respeito pela contextura poética do texto original. A brilhante opção do encenador de concentrar o Coro de quinze Moças de Coimbra num só Corifeu impôs a necessidade de repensar alguns passos corais; todavia, no conjunto, salvaguardámos tudo o que melhor representa Ferreira como poeta “coral”. Gostaria de agradecer a Ricardo Pais e ao excepcional elenco de actores as suas novas e fascinantes perspectivas, desde os primeiros ensaios de mesa até ao palco do Teatro Nacional de S. João, que vieram enriquecer de modo inesquecível a minha relação com o texto de António Ferreira.

Editar Castro

THOMAS F. EARLE*

Os actores que representam *Castro* têm necessariamente de aprender e de declamar palavras. As palavras serão supostamente as do autor da peça, António Ferreira, que as escreveu nos anos 50 do século XVI. Como é que o público de hoje pode ter a certeza, pelo menos a razoável certeza, de que as palavras que ouve são as de um autor que morreu há quase quatro séculos e meio? Tentar responder àquela pergunta é a função da crítica textual, um dos ramos mais antigos da crítica literária, mas cujo trabalho nem sempre é entendido ou apreciado.

Fazer uma edição crítica de um clássico é uma das tarefas mais apetecíveis a que um especialista de literatura se pode dedicar. Implica o contacto constante com uma obra-prima, repleta de imaginação e beleza, com vista à produção de um tipo de arqueologia literária, em que com mão destra e paciente se limpa o pó de séculos para se chegar ao esplendor da concepção original do artista – ou pelo menos em teoria. Na prática, pode às vezes ser muito difícil saber exactamente como foi o texto de um escritor quando ele fez as últimas correcções e o enviou à tipografia.

Isto é certamente o caso de António Ferreira, que teve o infortúnio de ter morrido quase trinta anos antes da publicação da edição definitiva da sua tragédia, sem nos deixar um manuscrito autógrafa nem de *Castro*, nem das outras muitas poesias que escreveu. Com efeito, o poeta morreu em 1567, vítima da “peste grande” que grassava por Lisboa naquele ano, deixando uma extensa obra em verso que teve de esperar até 1598 antes de ser impressa por ordem do seu filho, Miguel Leite Ferreira, sob o título de *Poemas Lusitanos*. O filho pode ter feito algumas intervenções próprias no espólio do pai, e é certo que os compositores da oficina de Pedro Crasbeeck, primeiro editor da obra do nosso autor, modificaram muita coisa, como era o hábito dos tipógrafos daquela época, e da nossa.

Mas mesmo tendo um manuscrito assinado pelo próprio dramaturgo, seríamos senhores de todos os segredos? Duvido-o muito. A transcrição de textos, mesmo de textos da nossa própria responsabilidade, é uma operação delicada e melindrosa, que muitas vezes pode levar mesmo um grande poeta a errar. Além disso, a ortografia quinhentista frequentemente deixa na dúvida o crítico moderno, que nem sempre sabe se uma determinada forma ortográfica representa uma realidade linguística que deve ser respeitada, ou se não passa de uma convenção que seria bom eliminar para a melhor compreensão de um leitor do século XXI. Este problema coloca-se com maior intensidade quando se trata de uma peça dramática, como *Castro*, destinada em primeiro lugar a ser recitada no palco e não lida.

Consideremos alguns exemplos. No Acto I, o Infante D. Pedro entra em cena com uma magnífica tirada que exprime a sua arrogância mas também o profundo amor que sente por Inês de Castro. Na edição de 1598 lê-se o seguinte:

«Não poderey sofrer, não poderey
A dura pertinacia, o cruel odio
Que ao meu doce amor mostram».

O crítico textual, antes de apreciar a força retórica destas palavras, tem de se interrogar acerca do valor do *-y-* em “poderey”. É seguro substituir por um *-i-*, como na linguagem de hoje? Provavelmente, dado que se encontram nos *Poemas Lusitanos*, texto não muito consistente, muitas formas análogas a “poderei”. Alguns

versos mais adiante, o infante diz, outra vez seguindo o texto original:

«Quem entende
Teus meos, & teus fins, & teus segredos?».

Hoje diríamos “meios”, mas teria sido esta a pronúncia da época? É uma questão importante, especialmente para o actor. A resposta é uma vez mais afirmativa, e a prova vem das rimas da parte lírica dos *Poemas Lusitanos*. “Meio” rima sempre com “veio” ou “seio”, e nunca com “céu”, “véu”, nem com “meu”, “teu”, embora todas estas palavras se grafem, à maneira quinhentista, da mesma forma e acabem sempre em “-eo”.

Desta forma, vê-se como o processo de produção de uma edição crítica implica muito mais do que a mera transcrição de um texto. São necessárias muitas horas de trabalho minucioso e solitário, para chegar à resolução de problemas muito pequenos, como a substituição de uma letra por outra. Só assim é possível dar um feitiço moderno e atraente a um texto quinhentista, mantendo-se embora sempre fiel à linguagem do original.

Felizmente, nesta empresa o crítico nunca está só. Pode trabalhar sozinho, mas tem sempre a consciência de fazer parte de uma equipa, uma equipa constituída por pessoas, algumas delas vivas mas outras mortas há séculos, que se debruçaram sobre os mesmos problemas. Cada membro da equipa faz a sua contribuição, a qual os que vêm depois aceitam ou modificam, acrescentando mais um detalhe, ou mais uma informação que leva à produção de uma edição melhor que a anterior, mas nunca perfeita.

Será bom, portanto, recordar aqui os nomes de algumas das pessoas que contribuíram com trabalho valioso para o processo secular da elaboração da edição crítica de *Castro*. É justo que venham em primeiro lugar o filho do poeta, Miguel Leite Ferreira, e os compositores, necessariamente anónimos, que trabalharam com ele na primeira edição dos *Poemas Lusitanos*, em 1598. Foram eles que decifram a letra de António Ferreira, boa ou má não sabemos, porque o único manuscrito do poeta que existe é o de uma carta em prosa, esta escrita numa caligrafia elegante de humanista. Uma indicação da óptima qualidade da primeira edição é o facto de ela só ter sido ultrapassada no século XIX, na edição incompleta de Júlio de Castilho (1875), e posteriormente no século XX. Certamente os nomes mais importantes da história recente da edição da tragédia de Ferreira são os do brasileiro Sousa da Silveira (Rio de Janeiro, 1945) e do francês Adrien Roig (Paris, 1971).

Sousa da Silveira tinha um óptimo conhecimento do português quinhentista e um espírito crítico que lhe permitiram formular várias hipóteses acerca do texto da peça, que viriam a ser confirmadas por descobertas feitas somente depois de a sua edição ter saído. A principal descoberta foi o reaparecimento, depois de mais de um século de olvido, de uma edição de *Castro* anterior à dos *Poemas Lusitanos* de 1598. Com efeito, foi em 1953 que a British Library (na época chamada British Museum Library) adquiriu o único exemplar da edição da *Tragédia mui sentida e elegante de Dona Inês de Castro*, que saiu, sem nome de autor, em 1587.

Depois de 1953 vários anos passaram sem que os especialistas do teatro clássico português tivessem dado à edição de 1587 a importância que merecia. Mas em 1971 tudo mudou, quando o professor Adrien Roig a publicou num volume dedicado à edição e à tradução para francês da *Castro* de 1598. Assim, subitamente chegou a haver duas *Castros*, a de 1598, dos *Poemas Lusitanos*,

que todos conheciam desde o liceu, e uma outra, bem diferente, que até 1971 tinha sido vista apenas por um punhado de especialistas.

A novidade gerou grandes controvérsias. Uma delas foi ocasionada pelo renascer da velha crença segundo a qual o verdadeiro autor de *Castro* não seria Ferreira, mas o dramaturgo galego Jerónimo Bermúdez que editou uma peça, *Nise* (anagrama de Inês) *Lastimosa*, baseada na história de Inês, em 1577, isto é, dez anos antes da primeira edição portuguesa da tragédia. Na verdade, há um parentesco muito estreito entre *Nise Lastimosa* e a *Castro* de 1587, e é certo que uma das tragédias é uma tradução da outra. Podemos dizer que a controvérsia, em que entraram professores como José V. de Pina Martins e Aníbal Pinto de Castro, só morreu em 1993. Naquele ano, o professor Paul Teyssier, da Universidade de Paris, publicou uma recensão crítica que demoliu, de uma vez por todas, os argumentos a favor de Bermúdez, afirmando que não passou de um tradutor pouco dotado de uma obra originalmente feita em português por António Ferreira.

Mas nem todas as consequências do reaparecimento da primeira versão da peça foram tão funestas. Não há dúvida de que se trata de uma obra imatura, inferior à *Castro* de 1598. Talvez fosse a versão que foi utilizada na primeira representação da tragédia, em Coimbra, em 1553 ou 1554. Depois, uma cópia do manuscrito teria chegado às mãos de Bermúdez, que a traduziu em 1577. Possivelmente uma outra teria ficado em posse de um dos actores que o publicou, sub-reptícia e anonimamente, em 1587, para ganhar algum dinheiro. Não se sabe. Mas a *Castro* de 1587, mesmo sendo menos apurada que a *Castro* que nos é familiar, de 1598, tem uma grande importância para o crítico textual.

Em primeiro lugar, serve como controle a partir do qual as hipóteses textuais podem ser comparadas. Por exemplo, em 1945, bem antes da redescoberta da *Castro* de 1587, Sousa da Silveira sugeriu uma emenda ao verso 1681 da *Castro* definitiva de 1598. O Infante D. Pedro, louco de dor depois da morte da amada, declara:

«(...) abra-se a terra
Sorvame num momento: rompas'alma».

No século XVI os compositores omitiam frequentemente um monossílabo, como o artigo definido “a”, quando a palavra a seguir começava com a mesma letra. Foi possivelmente a consequência de eles trabalharem, não a partir de um texto escrito, mas oralmente, escutando um colega que lia o texto em voz alta e que, na pronúncia, omitia certas sílabas. De qualquer forma, propôs-se a leitura seguinte:

«(...) abra-se a terra,
Sorva-me num momento; rompa-se a alma».

A hipótese ficou comprovada depois da republicação da *Castro* de 1587, cuja leitura do verso em questão é precisamente a que Sousa da Silveira tinha proposto. A confirmação da existência do artigo definido é um pequeno triunfo da crítica textual, que assim conseguiu chegar um pouco mais perto do pensamento do poeta. E a crítica textual é assim mesmo, uma série de pequenas modificações e rectificações que são afinal uma prova do amor que se sente pelas obras-primas da nossa herança literária.

* Professor catedrático da Universidade de Oxford, responsável pela edição crítica do texto que esteve na base da versão dramaturgical desta produção (António Ferreira – *Poemas Lusitanos*. Ed. crítica, introd. e coment. T. F. Earle. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000).

Castro remasterizada

Reposição, recepção, versões e outras deliberações.

transcrição de uma conversa entre **António M. Feijó** e **Ricardo Pais**
Teatro Nacional São João, 22 de Novembro de 2003



ANTÓNIO M. FEIJÓ Esta é uma segunda versão da peça, o que levanta desde logo uma questão: por que é que o Ricardo entendeu fazer uma reposição? Ou seja, a lógica da reposição pressupõe sempre um hiato entre a primeira e a segunda versão, a não ser que seja uma mera reposição da primeira versão. Neste caso particular, a segunda versão regista uma diferença no elenco, bem como no trabalho de encenação. Que lógica é que presidiu a esta reposição?

RICARDO PAIS Poderia começar por dizer que é uma lógica de repertório, que nós só não praticamos porque não temos companhia residente. Estes actores, que poderíamos dizer que são os “nossos”, na realidade não estão connosco durante um longo período de tempo, pelo menos o suficiente para nos permitir alternar e retomar produções. Olhando para a temporada passada, facilmente constatámos que os grandes êxitos foram *Castro* e *um Hamlet a mais*, e esse facto justificava a reposição, uma prática já testada em produções anteriores, como *Dom Duardos* (1996/1997) e *Raízes Rurais, Paixões Urbanas* (1997/1999). Neste caso concreto, fizemos um trabalho de reinscrição da peça numa espécie de repertório do TNSJ. O que também corresponde à necessidade de mantermos o espectáculo vivo para as saídas internacionais que estão previstas.

Relativamente às saídas internacionais, há uma afirmação de Gábor Zsámbéki, o presidente da Union des Théâtres de l'Europe (UTE), numa entrevista que concedeu ao *Diário de Notícias*, que tem que ver com uma diferença específica deste espectáculo que justifica a sua itinerância internacional. Ele considera este espectáculo como uma criação que nenhum outro encenador europeu faria, partindo do princípio que esse trabalho está à altura dos outros produzidos no quadro das estruturas que integram a UTE. Quando aqui esteve com Elie Malka, o director executivo da UTE, ele afirmou à saída do espectáculo, sem ter percebido o texto, porque ele não estava legendado, que se tratava de um dos melhores trabalhos que tinha visto feitos a partir da palavra. Mas voltando um bocadinho atrás, as propostas de circulação internacional deste espectáculo não têm que ver com a nossa adesão à UTE. Havia propostas do Luxemburgo e de Roma que já estavam a ser estudadas. Quando eu pensei em repor *Castro*, a Maria de Medeiros e a Isabel de Castro ainda cá estavam e foi-lhes feita a proposta para uma reposição nestas datas. Na altura pensei: terminámos a carreira do espectáculo com lotações praticamente esgotadas, a peça continua no programa das escolas. Na altura tivemos que limitar o acesso de estudantes, porque poderíamos ter a casa cheia só com eles. Foram factores que também determinaram esta reposição.

Há aqui um aspecto funcional e de gestão de públicos. Mas para além desses factores, e pensando agora na economia interna da peça, da primeira para a segunda versão não há apenas uma alteração de elenco, embora essa alteração por si só produzisse efeitos...

Os maiores efeitos! Se se pudesse falar em alguma alteração na encenação era precisamente o facto de estar a dirigir pessoas completamente diferentes nos papéis principais, nomeadamente no papel titular, no da Ama, que apesar de ser pequeno é tremendamente importante, e curiosamente até na substituição do Mensageiro que, não sendo aparentemente muito decisivo, acaba por condicionar o trabalho de todo o V Acto.

Eu gostaria de relacionar a alteração do elenco com um aspecto que considero substantivo. A substituição do elenco poderia ser um facto periférico, accidental, no sentido em que no teatro inglês se pode fazer uma peça com um *understudy* [actor substituto] e o espectáculo corre da mesma maneira. Mas aqui os *understudies* não funcionam assim. Há um aspecto que o Ricardo já referiu que é a elocução e o teatro da palavra, e esse aspecto casava-se muito bem com o facto de ter no elenco uma actriz como a Maria de Medeiros, porque ela vem de uma escola francesa de um imenso escrúpulo na elocução precisa. Olhando para esta segunda versão, a capacidade elocutória está praticamente ao mesmo nível, mas parece-me que há algo mais que surge que não releva só do jogo da elocução. Parece existir agora um suplemento de intensidade que satura o espectáculo...

As palavras são a última coisa que o actor tem para fazer, completando com o seu corpo em cena tudo aquilo que tem para nos dar. As palavras são o guia de leitura e o som final do corpo. Elocução e voz são partes de uma mesma coisa. Ultimamente, devido à estandardização da língua portuguesa promovida pelas telenovelas, qualquer actor parte com defeitos de dicção perfeitamente vergonhosos. Deveriam existir normas de comportamento em relação à estabilização de um máximo denominador comum da língua dita, a partir das quais fosse possível operar todas as composições e acentos. Isso seria fazer uma espécie de alfabetização que deveria acontecer num momento anterior à descoberta do talento. Acontece, por vezes, que o talento é de tal maneira gigantesco que o processo de alfabetização decorre simultaneamente. Mesmo que a preparação escolar, e aqui falo das escolas de teatro, seja nula ou má, o instinto do bom actor leva-o imediatamente a perceber o que deve corrigir, seja na formulação fonológica, seja na sintáctica, seja no ritmo, na cadência, em todas as “regras” do dizer. Ou seja, permite-lhe criar condições para expressar aquilo que abocanha com o seu próprio corpo. Ninguém tem o direito de se considerar actor caso não tenha a noção da plasticidade da língua, porque ela é fundamental à composição e à plasticidade da personagem.

Em várias apreciações da peça os críticos enfatizaram a natureza elocutória...

Isto porque o texto lhes chega de uma forma rara e, acima de tudo, chega-lhes como texto teatral, o que é absolutamente decisivo!

A ênfase no elocutório, na dicção, é também um modo de algumas pessoas tentarem encontrar a virtude num espectáculo que, por outro lado, lhes escapa. Ou seja, a natureza do drama lírico e a natureza do estatismo da peça, e da corporização do conflito na palavra, nos afrontamentos retóricos das personagens, que a certas pessoas pode parecer um défice no que há de excitante no drama, permite-lhes valorizar a extraordinária capacidade elocutória.

Eu acho que não deveríamos perder tempo com os necrófilos profissionais dos meios de comunicação social. Devemos, isso sim, debruçarmo-nos sobre a reacção que os públicos tiveram massivamente a este espectáculo. E a reacção deles à primeira versão foi de empatia total com algo que lhes entrava pelos ouvidos dentro como extremamente belo e completamente pertinente à acção. Eles assistem à produção de um texto que, sendo quieto, como é natural numa tragédia, lhes transmite um conflito completamente resolvido, abrindo-lhes provavelmente a porta para perceber como é que a resolução desse conflito acaba por criar futuro à personalidade portuguesa. E isso não se consegue porque se diz apenas um texto muito bem durante uma hora e meia.

Quando falamos de elocução, o Ricardo afirma que ela pedagogicamente deveria surgir numa fase terminal do processo. Mas o que interessa aqui articular é a questão da elocução com o trabalho dos actores nesta produção. As pessoas parecem assumir que o jogo de actores é aqui mitigado porque consideram que são meros veículos expositórios de grandes cadeias discursivas...

O primeiro objectivo de qualquer objecto teatral é a definição da sua própria teatralidade. Quando o público se senta para assistir a uma récita ele tem que a perceber. E se é certo que determinadas rupturas no discurso sobre a encenação nos últimos trinta anos vieram quebrar muito a nossa noção de espaço e de tempo, e daí a noção de acção no próprio teatro, também é verdade que elas só se conseguiram afirmar como redentoras e transformadoras na medida em que o seu fascínio se exerceu sobre o público. E isso não releva de nenhuma consideração teórica, nem dos textos de apoio, da qualidade do programa, ou da eloquência de um ou outro encenador. Não, isso releva claramente do instinto, do talento, do labor metódico.

Em relação à *Castro*, eu não a considero nada estática, acho que tudo acontece na obra, pelo menos tudo aquilo que tem que acontecer. Agora, os códigos para o que tem que acontecer, o *step by step* da acção é que vai sendo de alguma forma reajustado: uma coisa é a cena entre os dois “executores” e o Rei, outra coisa é a cena entre a Ama e a Castro, e, paralelamente, entre D. Pedro e o Secretário. Tudo isto são níveis diferentes de construção, quase que poderíamos dizer que são variações estilísticas no interior da própria obra. Mas tudo contribui para uma espécie de massa axial que, a ser activada em plena paixão, acaba por nos devolver o texto como uma coisa viva que pertence a pessoas. E se não queremos ter o desenho de Inês de Castro como teríamos de uma personagem novelesca da tradição pós-ocientista, também não queremos que as personagens não sejam de carne e osso, até por se tratar de personagens cuja figuração no nosso imaginário é muito viva. De facto, toda a gente tem uma Inês e um Pedro na cabeça. Ouvi um comentário muito engraçado de uma família que tinha acabado de ver a peça, penso que era um casal de namorados acompanhado pelos pais dela. A dada altura a rapariga disse que não tinha gostado de alguma coisa, ao que a mãe respondeu que tinha gostado de tudo mas que tinha pena que Inês e Pedro não se tivessem encontrado em palco. Estamos a tratar uma tragédia que segue praticamente em toda a linha os cânones tradicionais, levamos essa opção académica até onde nos é possível e desejável, mas partimos daí para dar às personagens corpos que venham ao encontro de uma certa memória mítica.

O facto de eles nunca se cruzarem, o suplício fora de cena, é uma categoria aristotélica que o António Ferreira adoptou. Mas todas as minhas questões relativamente à elocução iam no sentido de tentar estabelecer um ponto que tem que ver com aquilo que o Ricardo já tinha referido na conversa anterior, quando afirmou que *Castro* é uma peça de actores, que eles não são uma espécie de manequins que enunciam um discurso empolado. Há realmente um conflito trágico na *Castro*, e esse conflito leva ao afrontamento de facções, aqui entendidas como facções políticas alargadas. Mas no interior de cada uma das três instâncias – Castro e a Ama, Pedro e o Secretário, o Rei e os seus Conselheiros – há dissídios, as facções estão cindidas, há debate, há sempre debate. Nenhuma delas está unificada. O curioso é que o conflito se encontra aqui em todo o lado, não há nenhum lugar pacífico. E isto leva a que necessariamente o jogo de actores tenha que sistematicamente corporizar conflitos, conduzindo-nos à sua noção de que esta é uma peça de actores.

Todas as peças são peças de actores, é uma noção que atravessa todo o meu trabalho.

Mas indo além dessa noção universal constitutiva de que todas as peças são peças de actores...

Mas essa noção universal não é pacífica. Os encenadores gostam muito dos actores, escrevem coisas amorosas sobre eles nos programas, mas na maior parte dos casos não sabem muito bem o que estão a fazer com eles. Aquilo que provavelmente faz o sucesso de muito do trabalho no TNSJ junto do público – público cada vez mais exigente, esclarecido e tranquilo na análise das coisas – é justamente o facto de se saber que os intermediários entre o discurso da encenação e eles são os actores. E esses intermediários são indispensáveis. É parte integrante e decisiva da predação que o espectador faz do acto

teatral. Posso dizer com todo o à-vontade que o meu trabalho tem sido constituído sistematicamente, isto é, as pessoas que trabalham comigo integraram uma metodologia de trabalho. Há uma linguagem que foi desenvolvida e que é comum a todos. E é disso que nasce o cristalino absoluto de algumas produções nossas, das quais a *Castro* é um emblema, provavelmente por se tratar de um discurso muito poético, se assim lhe podemos chamar.

Desse ponto de vista, a Micaela Cardoso é o emblema mais exuberante.

A Micaela e o João Reis formaram no TNSJ uma espécie de par mítico durante alguns anos, não só nas minhas encenações, como nas do Nuno Carinhas. A Micaela e o João corporizam, por assim dizer, a minha ideia do actor em piloto automático, o actor que já está tão à vontade no interior do seu próprio trabalho, que o constrói tão bem que chega a um momento e a uma plataforma em que a qualquer altura se lhes pode pedir uma variação que eles experimentam, sem qualquer receio de se perderem. Sendo que essas variações são sempre perguntas honestas e, por vezes, perplexidades do encenador que eles não têm medo nenhum de acompanhar. Essa cumplicidade é de resto a de todo o elenco. A Emília Silvestre, o António Durães ou o Nicolau Pais são casos de excepcional diálogo com as minhas inquietações. Uma peculiaridade que faz a *diferença* Ricardo Pais, por muito que me custe sublinhar aqui o meu nome.

Voltando um pouco atrás, à questão da recepção crítica da *Castro*, há um aspecto que para mim é intrigante. Na recepção deste tipo de objecto, um dos modos de alguns observadores tentarem domesticá-lo é invocar aquilo a que chamam uma estética pós-moderna. Esta noção é, no mínimo, intrigante, se não mesmo vácuca. Tendo surgido no contexto da arquitectura, onde denotava uma espécie de citacionalidade omnívora em que os criadores incorporavam todo o tipo de referências e motivos, parece surgir aqui como uma descrição impertinente. Não percebo, de facto, como pode ser aplicável a um espectáculo como *Castro*, em que existe uma unidade que é completamente incompatível com qualquer tipo de indistinção ou indifferenciação de elementos.

Se estamos a falar de um eclectismo mais ou menos formal, eu francamente não me consigo rever em nada disso. Quem escreve gosta de ter para si a noção de que está a distribuir poder aos espectáculos, porque receia que criem poder eles mesmos. Esse poder associam-no depois ao acesso a meios que eu consegui em determinados momentos da minha carreira e que supostamente mais ninguém conseguiria, provavelmente porque não trabalharam nesse sentido. Acontece que o bom uso dos meios resulta na qualidade intrínseca do objecto. Se ela é óbvia, então o susto é tremendo, e a tendência é fazer aquilo a que eu chamo necrofilia: colocar o objecto domado e classificado numa espécie de prateleira *pré-post mortem*. Mas são as prateleiras de quem escreve, não são as prateleiras da nação cultural.

Há um aspecto importante aqui e que tem que ver com um lado directamente político e ideológico do espectáculo. Dado que ele coloca em cena um mito particular conotado com uma certa ideologia, assume-se que quem o faz decerto subscreve essa mitologia. De um modo acrítico, aliás, porque estaria a habitá-la por dentro e a dar-lhe expressão de um modo não imediato.

Castro é sobre os devaneios, os jogos eróticos de um casal interrompidos pelo interesse nacional.

O que estamos a tentar aqui fazer é uma espécie de catecismo da turbida recepção crítica do espectáculo. Ou seja, estamos a tentar esclarecer algumas noções básicas. Quando fala nos jogos eróticos, talvez não seja claro que, a certa altura, António Ferreira põe em cena um devaneio explicitamente masturbatório de Inês, devaneio esse que é aliás de um lirismo extraordinário.

Começa com uma frase que o António admira particularmente – «Cansada de cuidar na saudade, / que sempre leva, e deixa aqui o Infante» – e termina com a constatação de que a morte se avizinha, porque nessa noite, pela primeira vez, lhe foi impossível reconstruir a memória física do amante. Muito português?

Eu também penso que não há aqui uma especificidade nacional, mas é certo que a recepção em Portugal está demasiado poluída por este tipo de turbulência.

Ao confrontarmos-nos com este objecto tratado desta maneira, de alguma forma reconciliámo-nos com as nossas próprias complacências. E há um grau de complacência muito grande no mito inesiano, como há em todos os mitos, todos eles são formas de estabilizar a complacência legitimada pelo que produz de auto-identificação.

Fala-se por um lado do erotismo e fala-se por outro lado da razão de Estado. Fala-se da colisão entre o erotismo e a razão de Estado. Isto é a *Castro* em poucas palavras. Tudo o que há a dizer diz-se muito rapidamente, mas ao mesmo tempo isto faz ressaltar depois uma coisa que é justamente o facto desta peça ser teatro puro. É só teatro, é só a performance, que em si mesma, consigo mesma, se encerra. Mas, por exemplo, uma peça como *Hamlet* pode ser alvo de uma análise póstuma pelos espectadores...

...convenhamos que *Hamlet* é uma obra bastante mais complexa...

...certamente, mas estou a referir-me a uma virtude teatral da *Castro*. Mais do que um drama estático, é um drama que se consome na sua performance.

Mas isso é um traço constitutivo das tragédias, ou melhor, seria o desejo da tragédia – consumir-se na representação, porque esta no fundo não faz mais do que a catarse de uma inevitabilidade.

Exactamente, o que nos leva a concluir que *Castro* é uma tragédia pré-moderna, uma vez que as tragédias modernas seriam aquelas em que se procede a uma articulação ruminativa *post mortem* do que se passou. Esta é uma tragédia clássica, no sentido em que a catarse se esgota na performance.

O que se pode dizer deste espectáculo é que ele abre a porta para o futuro. O poema de Ruy Belo, que fecha o espectáculo, é uma síntese mais perfeita da *Castro* do que a própria peça.

Embora haja aí uma diferença: Ruy Belo tem toda uma história da mitologia de Pedro e Inês atrás de si.

Penso que o que ele traz ao nosso espectáculo é precisamente uma cor acrescida à celebração daquela fatalidade. Traz uma luz diferente, uma luz a mais.

Desse ponto de vista, o poema de Ruy Belo funciona ali como elemento transformador de uma tragédia clássica numa tragédia moderna, porque transforma a tragédia clássica numa tragédia ruminativa, incorporando nela a sua própria recepção. O mesmo se passa do ponto de vista histórico e mitológico, porque incorpora nela a recepção histórica e mitológica do particular mito de que fala. Precisamente porque aquilo que Ruy Belo tem atrás de si é António Ferreira e as articulações posteriores. Deste ponto de vista, aliás, nem mesmo competem, porque há uma impossibilidade de competição. Há pouco disse algo que eu considero decisivo, quando afirmou que sobre a *Castro* em si não há muito a dizer para além do espectáculo, e o Ricardo reporta essa afirmação ao facto de considerar a tragédia como autárca, como algo que se fecha sobre si mesmo.

A Prof. Maria Helena da Rocha Pereira, que veio cá ver o espectáculo, escreveu-me uma carta maravilhosa na qual me dizia que nem sempre se consegue sintetizar em linguagem de hoje as propostas do teatro clássico. E que este espectáculo faz um uso exemplar de todos os recursos da modernidade para justamente se encontrar com o classicismo, com a transparência da obra. Quando queremos definir “estilo”, ele parece ser sempre o conjunto de premissas que conseguem dar resposta cabal à interpretação de uma obra. Isto é, que servem a obra, e aqui falo essencialmente do ponto de vista do encenador, como se ela não tivesse hoje outra resposta possível. E é isso que faz um sucesso tridimensional, porque os sucessos de público não são tudo! O que torna uma obra qualitativamente incontornável, para utilizar a expressão mais em moda actualmente em Portugal, é o facto de ela parecer ter resolvido a peça para sempre. É evidente que no futuro surgirão outras versões mais interessantes e eventualmente mais ousadas do que a minha.

Há domínios em relação à *Castro* que se prendem com a especificidade do texto, o espaço onde é apresentado, o facto de se desejar que seja visto pelo maior número de pessoas possível, e que tenha algum grau de eficácia comunicacional. Gostaria de tentar perceber como é que todas estas condicionantes se articulam com um projecto que é claramente seu.

A eficácia comunicacional deveria ser um objectivo perseguido por qualquer criador. Ninguém cria consenso sobre a qualidade do seu objecto se ele não tiver qualquer tipo de eficácia comunicacional. Não vamos considerar que há os críticos de um lado e o público do outro. Não há duas plataformas de entendimento e aceitação da obra. Ela só funciona se se comunicar bem! O problema está em que o raciocínio sistémico de uma encenação é anterior ao da comunicação, é feito apesar dela, e é por isso que a obra é interessante. Há uma lógica interna ao projecto que disparamos sem pensar se a vamos comunicar ou não. Agora, por detrás da criação dessa lógica já há uma generosa vontade de vir a comunicar. E aí estamos a assinalar a diferença hierárquica entre processo criativo e comunicação da obra.

Mas essa generosidade nunca foi alheia a muitas práticas artísticas de vanguarda.

As vanguardas normalmente nascem de uma compulsão de alterar a interlocução e de desestabilizar a recepção. Essa desestabilização é, em si própria, uma vontade de sedução.

Podemos usar dois exemplos muito conhecidos. Em Hitchcock ou em Chaplin, não há detalhe nenhum que não seja controlado ao milímetro, controlado na eventualidade da sua recepção. Ou seja, a recepção determina a forma.

Em certos contextos de produção, a encenação tem de ser a organização do objecto artístico para a sua recepção.

Este tipo de generosidade pode, é claro, historicamente coexistir, e coexiste, com outra prática que é a prática deliberada da oclusão, retracção ou dificuldade dos objectos. Mas, em vez de se reconhecer que estas duas lógicas coexistem, muitas vezes deparamos com o privilégio polémico de uma delas contra a outra, ou com a depreciativa leitura de uma à luz da outra. É este facto que torna a recepção de alguns objectos artísticos particularmente confusa. Neste caso particular – desde a elocução, o jogo de actores, o aparato cénico, os vídeos, os figurinos, etc. – tudo responde a uma lógica de generosidade, da criatividade entendida como algo de demótico, comunicável, partilhável. Quando recorro aos exemplos de Chaplin e Hitchcock, estou a afirmar que nas suas obras a generosidade é da essência, sem qualquer tipo de prejuízo para a qualidade das mesmas. Mas essa qualidade também se encontra em produções em que a retracção e a oclusão é da essência. Não é um juízo de qualidade, é uma escolha de posição em que, por exemplo, Shakespeare estará no lado da generosidade.

Isto porque Shakespeare, tal como Hitchcock, estava integrado num sistema de comunicação do qual dependia a liberdade criativa da obra. Não existe o teatro *per se*. Podemos pensar que uma obra como *Hamlet*, revisitada e reescrita na reforma a partir de uma primeira forma original, se complique, se obscureça e se torne mais difícil de explicar ou de “reduzir” a formas de comunicação. Mas a maior parte das suas obras foram feitas para serem tranquilamente desfrutadas, apesar de estarem armadilhadas de um capital poético absolutamente insondável que o público, durante aquele curto período de tempo que é o espectáculo, não poderia jamais abarcar na sua total complexidade. De resto, as obras teatrais só podem abrir portas, não podem fechá-las completamente.

É curioso porque temos vindo a falar da *Castro* e eu estou constantemente a pensar em *um Hamlet a mais*, isto porque este vem já a seguir e, esse sim, vai ser muito revisto, porque é um processo mais aberto, porque é uma reconstrução, uma desconstrução do texto, e das minhas próprias ideias de espectáculo do *Hamlet* versão 2002. A *Castro* não, já que é, apesar de tudo, uma encenação mais linear. O meu estado de espírito ao fazer *Castro*, mesmo agora que a faço num ambiente mais familiar, com pessoas que conheço melhor, é completamente diferente do estado de espírito com que fiz *um Hamlet a mais*. Neste eu não tive sequer tempo nem espaço mental para pensar na comunicação, uma

vez que o objecto foi todo feito de raiz. Na *Castro* eu tive esse tempo desde o princípio, porque o texto, o dispositivo de enunciação está praticamente fixo.

Voltando agora àquela lógica a que chamamos generosidade em contraposição à lógica da ocultação. Há passos de um *Hamlet a mais* que não caem propriamente sob o domínio dessa lógica da generosidade...

Donde a minha surpresa pela sua fantástica recepção, já que foi um sucesso gigantesco de público. Eu torturei-me imenso ao pensar que estava a seguir uma lógica que era inteiramente minha e que manifestamente poderia resultar em escolhos na sua comunicação. Aconteceu isso claramente em *A Salvação de Veneza* (1997), que era um objecto completamente solipsista e auto-centrado e que realmente não se comunicou. Poderia ter acontecido a mesma coisa com *um Hamlet a mais*, mas sucedeu exactamente o contrário. O que quer dizer que o percurso da *Castro* ou da *Madame* (2000), espectáculos que se comunicaram mais consensualmente, se quisermos, acabam por ser percursos que re-perspectivam, de alguma maneira, as nossas *dé-marches* mais experimentais e mantêm o Teatro Nacional aberto a todas as possibilidades de trabalho. É um aspecto reconfortante, quando penso nos colegas que aqui recebemos.

O *Hamlet* de 2002 exemplifica um tipo de lógica, um *Hamlet a mais*, outro.

Mas aí estamos a colocar um problema essencial: é ou não legítima uma estratégia de comunicação das obras quando pensamos nelas? Isto é, deve-se ou não pensar num objecto artístico como algo que se deve comunicar mediante determinadas estratégias? Quando se dirige um Teatro Nacional não se pode pensar se não nisso.

Penso que se o Ricardo estivesse a trabalhar neste teatro como encenador convidado, estas questões colocar-se-iam da mesma forma. No caso concreto da *Castro*, não é apenas a elocução e o jogo extraordinário dos actores, não é o jogo cénico – é aquele aspecto da forma tragédia que o Ricardo quis privilegiar, e da natureza catártica que fecha aquele objecto, isto se considerarmos a catarse como indutora de terror e de piedade: o terror, que leva o espectador a querer sair do lugar, e a piedade, que contraria isso e o faz querer ficar sentado. Nesse sentido, é absolutamente imperativo pensar *Castro* em termos de uma lógica de generosidade. Ao contrário de um espectáculo como *Hamlet*, que não é estabilizável, porque todos os fios se perdem, e em que nem sequer a catarse satisfaz, porque aquela mortandade final não apazigua sentimento nenhum. A generosidade não é centralmente com o público – embora o Ricardo tenha essa preocupação, esse respeito, que se traduz até pelo facto de não recorrer a qualquer tipo de condescendência – mas com o próprio objecto.

E aí entra em linha de conta o respeito próprio.

Próprio e com o objecto, porque este último impõe-lhe um tropismo para um tipo de lógica expressiva, e isso é suscitado pelo objecto. Isto caracteriza a generosidade como algo mais amplo do que a mera consideração de saber se o público percebe o encadeado do enredo ou não.

Um problema que se põe aqui com acuidade sobre a comunicação da obra de arte, é nós termos a compulsão de a comunicar, desafiando tanto o público quanto nós próprios à decifração. Isto é, não lhe servindo a decifração numa bandeja, e isso só se faz se o nosso processo for aberto, se a encenação for um processo permanente de auto-questionamento. Eu poderia continuar a encenar *Castro* durante mais alguns anos. Se quisesse e se tivesse tempo, eu experimentaria fazer tudo ao contrário, fazer uma coisa mais desconstruída, mais épica, fugindo completamente a esta espécie de corrente lírica que atravessa toda a obra sem prejuízo nenhum daquilo que já tínhamos encontrado. Desde que esse processo de decifração e de questionamento seja honesto, ele exigirá sempre do público algum esforço. Exigir esse esforço é tudo aquilo que se pede: venham trabalhar connosco! Ou melhor: venham curtir connosco!

A grande dificuldade está em estabilizar os pactos com os públicos, nomeadamente quando se trabalha para audiências tão grandes como as nossas, agora que temos dois teatros. É mais fácil quando se tem uma sala com uma lotação de 80 lugares e se diz que está sempre esgotada. São sempre 80 pessoas da tribo, por muitas noites que sejam. Aqui, nem as noites de estreia são noites para a tribo. De facto,

nós trabalhamos para uma comunidade urbana alargada, não trabalhamos para um público-alvo que, eventualmente, vai alinhar pelas mesmas premissas estético-ideológicas que são as nossas, que não vem aqui para ser domado, nem sequer vem aqui para avaliar com o nosso trabalho o seu eventual défice estético-ideológico. Trabalhamos para uma comunidade urbana aberta a quem lançamos desafios. Na verdade, não se trata de graduar alfabetizações, nem de tão pouco nos arvorarmos em educadores do povo. A ideia dos Teatros Nacionais populares é uma ideia completamente ultrapassada pela história.

É uma ideia ultrapassada mas que está na base de um perpétuo equívoco. Entre o objecto que o Ricardo cria e a sua recepção crítica, existe uma sistemática invocação do “factor” Teatro Nacional. Há qualquer coisa associada a esta expressão que, de algum modo, suscita em alguns o apelo a lentes particulares de leitura do seu trabalho enquanto encenador.

Poderá dar muito jeito em determinados contextos o facto de eu ter provado, com as equipas maravilhosas do São João, que seja possível que uma coisa que se chama Teatro Nacional funcione. Eu passei toda a minha vida a defender que estas eram as condições que os artistas precisavam para fazer um trabalho a sério, e é seguramente a esta escala que eu sempre quis trabalhar. Sabe-se disto desde 1977...

Que sempre viu como uma auto-exigência técnico-artística, uma ética de acolhimento...

Exactamente, é um dos traços que fazem a diferença desta casa. Vem muito a propósito termos aderido à UTE, que estatutariamente se define como uma federação de estruturas de teatros de arte. Isto é, organismos que potenciem em todas as suas frentes a melhor rentabilidade artística possível das práticas teatrais. Isso é o que se pretende com este teatro. Que ele tenha, por imperativo e obrigação, que ser do Estado, ou que só possa sê-lo por razões de escala, já é outra questão.

Há algo de curioso em algumas das pessoas que sistematicamente invocam essa *mantra* do Teatro Nacional, do peso e consequências de uma figura institucional obsoleta, garrettiana: o facto de uma tal invectiva, explícita ou dissimulada, não ser acompanhada por qualquer corolário que aparentemente parecerá impor-se, o de uma apologia das privatizações, por exemplo.

Mas esta já seria uma discussão gigantesca, mas é justamente uma discussão que o Ministério da Cultura teria obrigação de suscitar. E era precisamente nesses termos que ela deveria ser discutida. Aqui no TNSJ as condições de produção que tenho são as mesmas que oferecemos às outras pessoas. Pouco importa que os orçamentos das minhas encenações sejam os mais baixos, que eu realmente não os exaure, ou que aconteça serem os meus espectáculos os que geram mais receitas. A hiperbolização que se faz das conquistas do pequeno teatro não-estatal, por vezes fantásticas do ponto de vista ar-

tístico, assenta num equívoco: o de que os Teatros Nacionais têm que fazer bem porque têm meios – mas não é o que se espera de todo o teatro? Quando se está a criticar o que se faz aqui, nunca se pensa que se está a questionar o investimento do contribuinte numa forma de produção teatral honestamente alternativa ao investimento do contribuinte numa outra que é a subsidiada. Pensa-se sempre que este dinheiro é o poder e o outro dinheiro não o é. E este raciocínio inquina tudo. Na realidade, não é por acaso que o *Hamlet*, produzido independentemente em 2002, teve a primeira página do jornal *Público* quando estreou, e que nenhum dos meus espectáculos estreados posteriormente no TNSJ o teve. Só falo disto porque ontem quando nos sentámos a assistir ao ensaio, ouço o João Henriques a congratular-se por tudo estar a funcionar, e isto leva-me a pensar que ainda podemos fazer melhor, que está tudo pronto para se fazer melhor. Num dos ensaios de *O Jogo de Ialta* (Nuno Carinhas/Escola de Mulheres/TNSJ/2003) dei por mim comovido perante o retrato transparente da evidência de um bom investimento do Estado no teatro. Sobe-se a fásquia dos meios para que a criatividade cresça na mesma proporção.



Oh, montes de Coimbra

RITA MARNOTO

A tragédia *Castro* foi pela primeira vez representada em Coimbra. Não se sabe, exactamente, em que ano, embora nos possamos situar, em termos genéricos, por inícios da década de 1550. O tema dos amores de Pedro e Inês encontrava-se de perto ligado à cidade de Coimbra. E não por acaso. Para os primeiros Reis de Portugal, o seu território fora um importante ponto de apoio. Mas Lisboa tornava-se, de dia para dia, um centro cada vez mais atractivo. Já Afonso IV, Pedro I e Fernando preferiram residir naquela que, daí a algum tempo, seria capital do mais rico Império do Mundo, Lisboa.

Lisboa corria ao ritmo dos negócios, das pedras preciosas e das especiarias. Era impossível resistir ao seu deslumbramento. É o próprio Damião de Góis quem fica ofuscado por tanto fausto, depois de 22 anos de deambulações pela Flandres, pela Alemanha e pela Itália. Conforme escreve na *Urbis Ulisiponis descriptio*, um dos edifícios que atrai, em particular, a sua atenção, pela sua «traça maravilhosa, a abarrotar de despojos apreendidos a muitos povos e reis», é aquele onde «se tratam os negócios da Índia» – a Casa da Índia. «Todavia, em minha opinião, seria preferível chamar-lhe empório opulentíssimo de aromas, pérolas, rubis, esmeraldas e outros tipos de pedras preciosas que ano após ano nos são trazidas da Índia; com maior verdade se lhe poderia chamar armazém vastíssimo de prata e de ouro, já trabalhado e por trabalhar, pois salta à vista a toda a gente que ali há inúmeras dependências, dispostas com arte admirável e na devida hierarquia, a abarrotar com tão grande abundância de todos aqueles produtos, que, palavra de honra, a realidade excedia as expectativas, até porque víamos o que saltava aos olhos de todos e naquele momento quase se podia apertar nas mãos».

Em Coimbra, os dias amanhecem alvos, desencansados. O censo de 1527 traduz a modesta dimensão da cidade, em termos demográficos – a sexta do país, a par com Lagos. Menos de 500 fogos intramuros, com 63% da população a morar nos arrabaldes. Esses dados não tardarão, porém, a sofrer grandes alterações. Em 1570, o número de habitantes duplica, passando para perto de 10.000. No cerne dessa rápida transformação, a transferência da Universidade para Coimbra, em 1537. Outro céu, outro sol.

A transferência da Universidade não implicava, tão só, o simples facto de chamar a Coimbra um corpo de professores. A agitação e o fulgor da capital não proporcionavam, definitivamente, a tranquilidade necessária aos estudos. Estavam em causa, pois, opções de fundo, a começar pela renovação do sistema de ensino. A partir de então, a preparação pedagógica deixa de se concentrar numa única escola que ministre matérias gerais. Daí que, paralelamente à instalação da Universidade, fosse também criada uma série de instituições pré-universitárias, onde os estudantes recebiam uma sólida preparação, antes de nela ingressarem, e onde podiam obter um diploma – os Colégios. Era esse o modelo de grandes centros universitários, como Salamanca, Alcalá de Henares, Paris, ou Oxford. Por conseguinte, a oferta que João III faz, à Universidade, do seu Palácio, é muito mais do que um acto simbólico ou administrativo. Espelha a efectiva revivificação do tecido da urbe, no seu todo.

À escala urbana, Coimbra, intramuros, era demasiado pequena para acolher a população académica. Torna-se absolutamente necessário construir novos e novos Colégios. Essas edificações foram-se alinhando, geometricamente, ao longo da Rua de Santa Sofia, por terrenos que, até há bem pouco tempo, eram arrabaldes pantanosos. André de Gouveia, principal do Colégio das Artes, advertia o Rei que, para construir o seu Colégio, não queria um arquitecto da cor-

te, daqueles «que nunca fizeram outro senão para frades». E assim nasce um estilo específico de arquitectura, ao qual deram forma os irmãos Castilho, vindos da Biscaia.

Na saída Sul, fora reconstruída a ponte sobre o Mondego, ao passo que, em direcção ao Norte, se abre, então, a saída de Montarroio. As intensas relações com a envolvente rural e com todos os grandes centros do país são asseguradas por uma vasta rede de caminheiros e de almocreves, indispensáveis para o seu abastecimento. A presença de tantos estudantes e o constante vai-vem de forasteiros faz da alimentação uma questão essencial. Eram inúmeros os locais onde se podia comer e pernoitar, as “vendas”. Contudo, Coimbra orgulhava-se de ter cinco estalagens reais, «das melhores deste Reino», lê-se em documento da época. A Universidade possuía mesmo almocreves “obrigados”, a quem cabia a responsabilidade da entrega dos víveres. O consumo de pastéis de peixe e de carne era exorbitante, suplantando o de qualquer outro centro populacional. É que os estudantes corriam das bibliotecas para os pasteleiros. Montes de Coimbra e campos do Mondego alimentam a urbanidade. E o imaginário fixa-os como paisagem idealizada.

Projecto pedagógico, projecto urbano, projecto económico e social, a Coimbra de meados do século encerra em si as múltiplas contradições resultantes do rápido crescimento de uma cidade e de um país à conquista do Mundo. A relação entre as escolas e a cidade nem sempre é amistosa. A Câmara tenta controlar os privilégios de docentes e estudantes universitários, tão latos que se alargam também a todos os seus serviçais. A actividade dos pasteleiros é sujeita a constantes vistorias, na tentativa de moderar a quantidade da sua produção, que é dizer, de dominar as fraquezas da juventude. Muitas “vendas” são encerradas, por serem consideradas antros de vida dissoluta.

O ano de 1547, muito próximo da data da primeira representação da *Castro*, bem poderá simbolizar todas as tensões que atravessam o país. Nesse ano, é inaugurado o Colégio das Artes, é feita a constituição orgânica do Tribunal do Santo Ofício, e é publicado o primeiro rol de livros proibidos. Os mestres do Colégio das Artes foram a vanguarda do Humanismo renascentista português. António Ferreira nasceu em Lisboa, mas abandonou a capital, talvez em 1543, para fazer os seus estudos em Coimbra, onde se doutorou em 1556, na Faculdade de Cânones. Não chegou a frequentar o Colégio das Artes. Apesar disso, manteve relações de amizade intelectual com dois dos seus ilustres professores, Diogo de Teive e o escocês George Buchanan. Ambos davam grande importância, no seu programa pedagógico, ao texto dramático e à representação. Diogo de Teive foi autor de três tragédias, *David*, *Judith* e *Ioannes Princeps*. Por sua vez, Buchanan, além de ter traduzido para latim as tragédias *Medeia* e *Alceste* de Eurípides, compôs outras duas, *Jephtes* e *Baptistes*, inspiradas em temas bíblicos. Talvez António Ferreira não tivesse sido o único jovem estudante que contaminou com o seu entusiasmo pelo teatro clássico. Já em Paris, no colégio Boncourt, tinha sido mestre de Jodelle, autor de *Cléopâtre captive*.

No Colégio das Artes, estudava-se a arte dramática da Antiguidade Clássica e as vias de renovação rasgadas pelos teorizadores italianos. Nos bancos da Universidade, ouviam-se lições de latim, de grego e de hebraico, regidas, ao mais alto nível, por Vicente Fabrício e Juan Fernández. Outros eram os olhos com que, ali a dois passos, Pedro Nunes lia os livros dos Antigos. Nem tão pouco os ensinamentos dos santos pacificavam o lente de matemática da Faculdade de Medicina. Os navegadores portugueses, escreve no *Tratado em defesa da carta de marear*, «Tiraram-nos muitas ignorâncias, e

amostraram-nos ser a terra mor que o mar e haver aí antípodas, que até os santos duvidaram», «e perderam-lhe tanto o medo, que nem a grande quentura da torrada zona, nem o descompassado frio da extrema parte do sul com que os antigos escritores nos ameaçavam lhes pode estorvar».

São todas estas polaridades, são todos os ingredientes do jogo de tensões que propulsiona o universo português do Renascimento, que António Ferreira vai coaglomerar. Sob esse ponto de vista, a *Castro* bem poderá ser considerada uma obra transcultural. História cara a almocreves, pasteleiros e estalajadeiros, traduzida nas boas regras de Aristóteles. História de paixões arrebatadoras, de ferros e de sangue, que explora as profundezas da alma humana, à maneira de Séneca. História de temor perante a Lei divina e perante a Lei ditada pelo poder dos homens, de crua intransigência política e moral, e também de doce abandono aos prazeres do corpo e da alma.

Os gostos do público tinham mudado rapidamente, e Ferreira intuiu-o. A sua tragédia não era a primeira que se representava em língua portuguesa. Pouco se sabe de uma *Cleópatra*, escrita por Sá de Miranda. Mas, em data não muito distante de 1536, tinha sido representada, no Porto, a *Vingança de Agaménon* de Henrique Aires Vitória, uma versão portuguesa, em verso de redondilha, da *Electra* de Sófocles. A *Castro* vai muito mais além. Acompanhando o movimento de recuperação da tragédia que, de Itália, se estendia a toda a Europa, António Ferreira usa a língua portuguesa e escolhe um tema pátrio, em vez de recorrer ao grande repertório da história antiga.

A ressonância do drama é tanto maior, por ser retomado um episódio da tradição coimbrã, registado nos anais da história nacional e tratado pela literatura da Idade Média, para o projectar na sua inquietude trágica. Os meados do século XVI marcam um momento muito intenso de repensamento e reavaliação do Império. Logo depois de a feitoria da Flandres ter sido encerrada, foram abandonadas as praças de Alcácer-Seguer e de Arzila. Serve de contraponto a esses desaires a edição do *Primeiro livro da história e descobrimento da Índia*, de Castanheda, e da primeira década da *Ásia*, de João de Barros, obras que consagram a expansão portuguesa. Ora, para um país ávido de futuro, mas carregado de presente, a representação da sua memória colectiva através de uma tragédia onde a razão de Estado contrasta os enlevos de amor, poderá oferecer-se como frondosa arvoreada do porvir. Mas aí, começa um mito verdadeiramente transcultural.

Brandão, Mário, *O Colégio das Artes*. Universidade de Coimbra, 1924-33, 2 vol.

Góis, Damião de, *Elogio da cidade de Lisboa*. Lisboa, Guimarães, 2002.

Mattoso, José (direcção), *História de Portugal*. S. I., Círculo de Leitores, 1993, vol. 3.

Nunes, Pedro, *Obras*. 1. Lisboa, Imprensa Nacional, 1940.

Oliveira, António de, *A vida económica e social de Coimbra de 1537 a 1640*. Universidade de Coimbra, 1972, 2 vol.

Roig, Adrien, *Inesiana, ou bibliografia geral sobre Inês de Castro*. Universidade de Coimbra, 1986.

Castro na boca, Castro na alma

RITA MARNOTO

A *Castro* é tragédia da alma. Sob um ponto de vista quantitativo, o número de vezes que a palavra **alma** aparece no texto é, de facto, surpreendente. Mas fazer da *Castro* tragédia da alma significa mais do que isso. Se as personagens vivem a tragicidade dos conflitos que as dilaceram com a alma nas mãos, nos momentos fulcrais do drama, António Ferreira faz da alma o grande palco que chama a si a acção.

É na alma que se projecta aquele amor extasiante, cósmico, de Pedro e Inês. A alma de um é a alma do outro, circularmente. Pedro vive com Inês na boca e na alma.

Castro *Castro na boca, Castro na alma, Castro em toda parte tem ante si presente.*

E Inês revela ao Rei que ela e o seu filho trocaram de almas, um com o outro. A paixão que os envolve é constante, totalizante. Absorve-os a todo o momento, onde quer que estejam. Daí que, para eles, o amor seja, até ao derradeiro momento, não só a suprema força da sua vida, como também a grande causa que sustém a harmonia do universo. Deus, os homens e a natureza entrelaçam-se num equilíbrio perfeito, sustido por amor. As árvores, as rosas e o ouro dos cabelos de Inês são símbolo daquela perfeição cujas divinas proporções se estendem a toda a natureza, animada e inanimada. As primeiras palavras que António Ferreira coloca na boca de Inês são de exaltação de amor, no «claro dia», nas «mil cheirosas flores» e nas «frescas capelas / de lírios e de rosas». Em perfeita harmonia estrutural, responde-lhe, no início do último acto, a felicidade que Pedro vive no brilho do céu e do sol, porque neles está o seu sol, a estrela que lhe alumia a terra. Era esse, aliás, o sentido que o neoplatonismo renascentista conferia ao amor, como **alma do mundo** e princípio de felicidade absoluta.

Infante *Ó Castro, Castro, meu amor constante!
Quem me de ti tirar, tire-me a vida.
Minha alma lá me tens, tenho cá a tua.*

Escrevia Marsílio Ficino, o grande pensador do neoplatonismo renascentista, no *Libro dell'amore*, que «a **alma do mundo**, como qualquer outra alma, é **círculo** móvel, porque, em virtude da sua natureza, não conhece sem **discurso**, nem procede sem espaço. E o discurso, entre uma coisa e outra, e a actuação no tempo, chama-se, sem dúvida, **movimento**».

Entre o cá e o lá, nasce a tragédia dos fragmentos da alma, de uma alma que aspira à universalidade, à eternidade, a um absoluto que não conhece limites de espaço e de tempo, mas que, de outra forma, se vê fatalmente forçada a confrontar-se com o finito, com as contingências do terreno, com a condição que a associa a um corpo, impondo-lhe as leis do Reino. Aristóteles advertira, no *De anima*, que «os afectos da alma não se podem separar da matéria física dos seres vivos, que, como tal, sentem, por exemplo, medo ou coragem». Então, a **alma do mundo** perde aquela harmonia que Ficino lhe atribuíra, roída pela doce peçonha.

Secretário *Amor em ti só reina, amor te manda,
peçonha doce de alma, de honra e vida.*

Livre para amar, a alma é sempre maior do que o amor, pelo que vive em estado de permanente insatisfação. Ou, condenada a amar, faz-se escrava de um amor sempre menor do que o desejo. Gera-se, então, a inevitável margem de não coincidência entre alma e amor, o vazio que a condena à própria tragicidade da sua incessante busca, por entre uma cadeia de **perguntas** que perpetua, fatidicamente, o carácter insatisfatório de qualquer resposta.

Castro *[...] Aquele dia
primeiro que te vi, não mostrou logo
que esta minha alma à tua só se deve?*

Infante *Que dirás, Secretário, a tão grã força
como querem fazer a esta minha alma?*

«A palavra de Deus tem necessidade do homem para se tornar **questão** do homem. Quando Javé pergunta a Adão, depois do pecado: “Onde estás tu?”, essa pergunta significa que o homem, desde então, apenas se pode encontrar e situar no lugar da questão. A partir daí, o homem passa a ser questão para o próprio Deus, que não questiona» (Blanchot). O vazio da alma é o vazio do **corpo**, o vazio do amor e o vazio do **discurso**. Apesar de se encontrarem dominados por um amor totalizante, do corpo e da alma, na *Castro*, Pedro e Inês nunca se encontram, nem nunca falam para o corpo um do outro. Pedro é o centro das palavras de Inês. Um centro ausente. Inês é a cegueira de Pedro. Que nunca a vê.

A ausência do corpo desdobra-se na ausência que a palavra carrega dentro de si. Na *Castro*, António Ferreira escreveu alguns dos seus mais belos versos, dotados de uma estrutura métrica e de um ritmo perfeitos. Pedro e Inês estão um no outro com a palavra que dizem. O **significante** ganha **corpo**, em longas tiradas, para se expandir, como cadeia que arrasta consigo as margens do desejo interdito do amor. «Pelo que o lugar do interdito, que é o intra-dito de entredois-sujeitos, é mesmo onde se vê a transparência do sujeito clássico para passar aos efeitos de *fading* da sua ocultação por um **significante** cada vez mais puro» (Lacan).

Infante *Em corpo tão feroso, a ferosa alma
tão santa, tão honesta, casta e pura,
que tacha podeis dar? Ou que virtudes,
que graças das mais raras e excelentes
não achareis em tudo quanto mostra?*

A descontinuidade do amor aloja-se nas fendas da cadeia significante. Para estar com Pedro, Inês imagina-se a falar com ele. Fantasia um encontro, logo no primeiro acto, para lhe contar o que a sua alma sente. Por sua vez, quando os prenúncios da tragédia lhe aparecem em sonho, chama por ele, desesperadamente. Palavra com o outro, sobre o outro, amor por uma margem, que se aloja na margem do discurso. O amor vive na alma que fala dele, na boca que o diz, como **significante** de um **corpo**. «Essa margem para além da vida que a linguagem assegura ao ser, por ele falar, e que é, precisamente, onde esse ser coloca, na posição de **significante**, não só o que do **corpo** se presta a ser trocado, mas esse próprio corpo» (Lacan). A palavra perpetua o desejo.

Desejo da palavra, desejo do Reino, desejo do Reino do outro e do Reino do sobre o outro. Os Conselheiros do Rei distinguem-se de todas as outras personagens por não se questionarem. Dão respostas, ditam imperativos da razão de Estado. A alma não lhes interessa. Apenas em duas ocasiões se lhe referem, para fazerem da alma de Pedro, peremptoriamente, garantia do Reino, e, depois, para imporem a sua Lei. A palavra da autoridade justifica-se a si própria, sem necessidade de um significante que a sustenha. «É esse capricho, contudo, que introduz o fantasma Todo-Poderoso não do sujeito, mas do Outro onde se instala a sua procura, e, com esse fantasma, a necessidade da sua repressão pela **Lei**» (Lacan).

Os Conselheiros sabem que o seu poder, um poder que não se interroga, que não carece de aval, se confronta com outro poder, um poder imenso, que chega a atingir a esfera cósmica, o poder de um amor que é corpo, que é boca e que é alma do mundo. Poder do outro, na sua capacidade de **transformação** das almas.

Coro *Poderosas branduras
que assi as almas convertem
no que amam!*

«Tudo vence amor», escrevera Virgílio. Os termos em que o amor é condenado pelo filão de literatura edificante que se desenvolve a partir da Idade Média fundamentam-se na censura da capacidade, própria dos amantes, de se “outrarem”. Esse poder da metamorfose é veementemente reprimido, enquanto ameaça à Lei bíblica, assente na articulação dialéctica de corpo e alma. Santo Agostinho, no *De quantitate anima*, sustém que «a alma é, por si mesma, indivisível». E Petrarca, no *Triumphus cupidinis*, reconhece os efeitos alienantes de um amor tão poderoso, que «o amante no amado se transforme».

Secretário *Se te visses, Senhor, ver-te-ias morto,
ver-te-ias cego. Enquanto homem não vive
com sua alma própria, pode a tal ser vida?*

«Alma minha», «minha alma», repetem Pedro e Inês a cada momento, os amantes que vivem num só, e que nunca são postos um diante do outro. A rede de simetrias e de quiasmos, particularmente evidente nos efeitos paralelos que se geram entre o início e o fim da *Castro*, traduzem o desencontro engrandecido pela **tragédia**. O significante dá corpo ao desejo, sustenta o desejo, prolonga o desejo que se estende de verso para verso, para depois sustentar a negação desse mesmo desejo. Acordar é despertar para o sonho. Até ao último momento, Pedro interroga-se.

Infante *Ó minha Dona Inês, ó alma minha,
morta me és tu? Morte houve tão ousada
que contra ti pudesse?*

Será essa, eventualmente, a grande questão colocada pelo trágico, na *Castro*, ou a verdadeira tragédia da alma. Descentramento do sujeito nas margens do significante, anulação do significante pela Lei autocrática. Num universo **descentrado**, são os Conselheiros a imporem a Lei, a sua Lei. Os Conselheiros que não toleram a ruptura da cópia, o excêntrico, ou a margem. Porque morre Inês? Por que morre Inês? Pelo Reino? A esse descentramento, vivido na interioridade dos amantes, um outro se acrescenta, determinante, desconcertante – a desfocagem do poder do próprio Rei. O Reino é seu, mas o poder é do outro, a Lei é o outro: Deus, os Conselheiros. A ausência que em si carrega desdobra, então, o vazio da alma dos amantes. E quando o desdobra, a alma do Rei **transforma-se**, também ela, na desmesurada margem do próprio desejo da tragédia. «A **questão do outro** é a que melhor conduz ao caminho do seu próprio desejo» (Lacan).

A tragédia da alma engrandece-se na tragédia do corpo que absorve o pensamento de Pedro, até ao derradeiro momento.

Infante *Teu inocente corpo será posto
em estado real; o teu amor
me acompanhará sempre, té que deixe
o meu corpo co teu, e lá vá esta alma
descansar com a tua pera sempre.*

«Quando eu falo, reconheço que a palavra só existe porque o que “é” desapareceu no que o nomeia, ferido de **morte**, para se tornar realidade da **palavra**» (Blanchot). Para se tornar corpo de significante, absoluto.

Castro *Castro na boca, Castro na alma, Castro em toda parte tem ante si presente.*

Santo Agostinho, *Dialogues philosophiques*. 5. Bruges, Desclée, De Brouwer (reimpr.).
Aristóteles, *De l'âme*. Paris, Les Belles Lettres (reimpr.).
Blanchot, Maurice, *L'entretien infini*. Paris, Gallimard (reimpr.).
Ficino, Marsílio, *Libro dell'amore*. Firenze, Olschki, 1987.
Lacan, Jacques, *Écrits*. Paris, Seuil (reimpr.).
Petrarca, Francesco, *Triumphus*. Milano, Mursia (reimpr.).
Virgílio, *Bucoliques*. Paris, Les Belles Lettres (reimpr.).

António Ferreira

breve nota biográfica

António Ferreira nasceu em Lisboa, como provam estes versos dos seus *Poemas Lusitanos* (Carta I, X, 28-30):

*Esta cidade em que nasci, fermosa,
Esta nobre, esta chea, esta Lisboa
Em África, Ásia, Europa tão famosa.*

Os registos dos Arquivos da Universidade de Coimbra e o seu amigo Diogo Bernardes confirmam-no. O ano do nascimento (1528) pode deduzir-se do primeiro soneto que escreveu, onde ele próprio fixa a idade (29 anos), na altura em que D. Sebastião tem apenas quatro anos, isto é, fins de 1557:

*Dirás que a pesar meu foste fugindo,
Reinando Sebastião, Rei de quatro anos:
Ano cinquenta e sete: eu vinte e nove.*

Era de uma família de velha nobreza, os Ferreras de Leiria. O pai, Martins Ferreira, Cavaleiro da Ordem de Santiago, estava ao serviço do Duque de Coimbra, D. Jorge, último Mestre daquela Ordem e Marquês de Torres Novas. A mãe, Mexia Froes Varela, descendia dos primeiros reis de Castela, mas o poeta não fala dela. Talvez tivesse ficado órfão de mãe muito cedo. O pai ainda é vivo em 1557. O irmão, Garcia Froes Ferreira, foi moço da câmara da Rainha Dona Catarina, esposa de D. João III. De carácter aventureiro, bem diferente do do poeta, serviu na Flandres e na Índia.

António Ferreira passou a infância e uma parte da adolescência em Lisboa. Mas como D. João III transferiu, em 1537, a Universidade para Coimbra, foi aí fazer os estudos, a partir de 1543, com a idade de 15 anos. A sua presença na Universidade é atestada pelas *Actas dos Conselhos da Universidade*, a partir de 31 de Outubro de 1548, e ali teve como condiscípulos António de Castilho e Manuel de Sampaio, entre outros. A 16 de Julho de 1551 obteve o grau de bacharel em Cânones.

Durante as férias de 1552 escreveu a sua primeira obra: *Comédia do Fanchono*, dedicada ao Príncipe D. João, filho de D. João III, e que foi representada na Universidade.

Um auto da mesma Universidade, datado de 1553, atesta a sua qualidade de “lente”, o que não significa que fosse professor. Em 7 de Julho de 1555 obteve a licenciatura em Cânones, e o título de Doutor em Julho do mesmo ano. Este título de Doutor é o que figurará no seu epitá-

fio, bem como no frontispício das diversas edições das suas obras e ficará ligado ao seu nome até aos nossos dias.

As duas outras peças de teatro de António Ferreira são posteriores a 1552. A tragédia *Castro*, cuja heroína está intimamente relacionada com a história de Coimbra e com o ambiente coimbrão, foi composta durante a estadia do poeta nesta cidade, entre 1552 e 1556. Em relação à *Comédia do Cioso*, nenhum elemento permite fixar com precisão a data da composição. Deve ser provavelmente do mesmo período.

As poesias líricas de António Ferreira deixam adivinhar uma série de amores em Coimbra, sob diversos pseudónimos.

Assim que acabou os estudos, voltou a Lisboa, em 1556. Entrou então em relações com personagens importantes: Sá de Miranda, o professor Diogo de Teive, D. Simão da Silveira, João Leitão, António de Castilho, director do Arquivo da Torre do Tombo, Manuel de Sampaio, Afonso de Albuquerque (filho), Pero de Alcáçova Carneiro, secretário de D. João III...

Em 1557 casa-se com Maria Pimentel, que morre alguns anos mais tarde (1560?), provação que será dolorosa para o poeta. Casa então com Maria Leite, oriunda de uma família nobre do Porto. Sabemos que teve um filho, Miguel Leite Ferreira, pois foi ele que publicou, em 1598, em Lisboa, as obras em verso de seu pai, nas quais se inclui a *Castro*, sob o título geral de *Poemas Lusitanos*. A sua segunda mulher tinha a comenda de Santa Comba dos Vales e António Ferreira, aquando de uma estadia em Lamas de Orelhão, escreveu o poema “História de Santa Comba dos Vales”.

O poeta, que era já magistrado no Desembargo do Paço, foi nomeado, em Outubro de 1567, para a Casa do Cível, com um ordenado de 50.000 réis por ano. (Lembre-mos, a título de comparação, que D. Sebastião deu a Luís de Camões a tença anual de 15.000 réis.)

António Ferreira morreu de peste, em Lisboa, a 29 de Novembro de 1569. A sua sepultura, com um epitáfio, encontrava-se no Convento do Carmo. Hoje, não resta absolutamente nada. Como ele próprio disse (Elegia VII, 80): «Mausoléus aos mortos não dão vida».

Mas as suas obras asseguram-lhe a imortalidade.

Adrien Roig – “António Ferreira”. In *O Teatro Clássico em Portugal no Século XVI*. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

Quadro de

História literária de António Ferreira

- 1528** (finais) – Nascimento de António Ferreira.
1543 Início dos estudos na Universidade de Coimbra.
1551 (1 Out.) – Bacharel em Direito.
1552 Escreve a *Comédia do Fanchono ou de Bristo*.
1552 Escreve “Arquigâmia”, dedicada ao Príncipe João.
1553 (Julho) – Lente suplente.
1553 (Dezembro) – Lente na ausência de Martim de Azpilcueta Navarro.
1553 Elegia “A Francisco Sá de Miranda”, na morte do filho.
1543-1553 Escreve 31 Sonetos, dos 58 que virão a formar o Livro I.
1554 (antes de) – Écloga “Títiro”; Écloga “Natal”; Carta “A João Ruiz de Sá de Meneses”.
1554 (1º semestre) – Lente suplente.
1554 (depois de 2 Jan.) – Elegia “A Francisco de Sá de Meneses”; Carta “Congratulação de todo o reino a el-Rei D. João III”; Epitáfio “Ao Príncipe D. João”; Ode “A Francisco de Sá de Meneses”; Écloga “Jânio”; Sonetos “Víncio, eu vejo do Oriente a clara” e “Num côncavo penedo, onde quebravam”; Écloga “Tévio”; Écloga “Segadores”; Écloga “Dáfnis”; Carta “A Garcia Fróis Ferreira”; Carta “A Francisco Sá de Miranda”.
1555 (14 Julho) – Grau de Doutor em Direito Canónico.
1552-1556 Composição da *Castro* (segundo Adrien Roig).
1556 Partida para Lisboa.
1557 Diversas composições: Carta “A D. João de Lancastro”; Ode “A Manuel de Sampaio”; Soneto “Os qu’a fortuna deusa sua faziam”; Carta “A António de Sá de Meneses”; Ode “A y nau da armada em que ia seu irmão Garcia Fróis”; Epitáfio “A el-Rei D. João III”; Carta “A Diogo de Teive”; Écloga “Andrógeu”; compõe 25 Sonetos que serão coligidos no Livro I; Écloga “Mágica”.
1557 Casa com Maria Pimentel.
1557 Soneto “Quando eu os olhos ergo àquele rosto”.
1557 Soneto “Livro, se luz desejas, mal t’enganas”. Organiza a sua obra.
1557 Soneto “Despois de cinco lustros, já aquela hora”.
1557-1558 Ode “A Afonso Vaz Caminha”.
1558 Ode “A Pero de Andrade Caminha”; Carta “A D. Constantino”; Carta “A João Lopes Leitão”.
1559 Carta “A Luís Gonçalves da Câmara”.
1560 Morte de Maria Pimentel.
1560 Escreve 10 Sonetos que virão a constar do Livro II; Elegia “A Pero de Andrade Caminha”; Epitáfios “A Maria Pimentel” e “À mesma”; Soneto “Desfeito o espirito em vento, o corpo em pranto”, dedicado a D. Simão da Silveira.
1563 Sonetos “Alegra-me, e entristece a real cidade” e “Vai novo sol esclarecer o dia”; Carta “A Diogo de Betancor”.
1564 Casa com Maria Leite.
1565 Provável tradução das *Sentenças*, de Diogo de Teive.
1565 “Epitalâmio ao casamento da senhora D. Maria com o senhor Alexandre Farnês, Príncipe de Parma”.
1565 Nascimento do filho mais velho: Miguel Leite.
1565 “História de Santa Comba dos Vales”.
1567 Nomeado desembargador da Casa do Cível de Lisboa.
1567-1568 Carta “A el-Rei D. Sebastião”: conselhos para bem governar.
1568 (20 Jan.) – Soneto “Rei bemaventurado, este é o dia”, dedicado a D. Sebastião na sua maioridade.
1568-1569 Carta “A Francisco de Sá de Menezes”: últimos versos do poeta.
1569 Morre vítima da “peste grande”.



acontecimentos (1528-1569)

Obras representativas publicadas em português	Aspectos da realidade nacional	Aspectos da realidade mundial
1531 <i>Tratados de Amizade, Paradoxos e Sonho de Cipião de Cícero</i> , traduzidos por Duarte de Resende.	1528 Reina D. João III desde 1521.	1528 Reinam: em Espanha, Carlos V, com o título de imperador; em França, Francisco I; na Inglaterra, Henrique VIII. O Ocidente vive sob a ameaça do poderio turco do sultão otomano Solimão, o Magnífico, que se opõe a Carlos V e conta com a ajuda de Francisco I. O Papa é Clemente VII.
1532 <i>Ropicapnefma</i> , de João de Barros.	1528-1529 Viagem, por terra, de António Tenreiro da Índia a Portugal.	1530 Conquista de Tunes por Carlos V, com a ajuda dos Portugueses, comandados pelo infante D. Luís.
1534 <i>Livro de Marco Túlio Cícero, chamado Catão Maior, ou da Velhice</i> , traduzido por Damião de Góis.	1529 (23 Abr.) – Tratado de Saragoça entre D. João III e Carlos V sobre a questão das Molucas.	1530 Melanchton redige a <i>Confissão de Augsburgo</i> , texto doutrinário fundamental do luteranismo.
1535 <i>Dialoghi d'amore</i> , de Leão Hebreu (Roma).*	1530 Plano de colonização do Brasil.	1533 Calvino adere à Reforma.
1536 <i>Vingança de Agamémnom</i> , de Henrique Aires Vitória.	1532 Criação de bispados no Funchal, Angra do Heroísmo e Cabo Verde.	1533 Nasce Montaigne.
1536 <i>Gramática da língua portuguesa</i> , de Fernão de Oliveira.	1536 Estabelecimento da Inquisição em Portugal.	1534 Henrique VIII institui a Igreja anglicana.
1537 <i>Tratado de Sphera</i> , de Pedro Nunes.	1536 Início do assento dos baptizados e óbitos nos livros das igrejas.	1534 É eleito Papa Paulo III (por morte de Clemente VII).
1538 <i>Roteiro de Lisboa a Goa</i> , de D. João de Castro.	1537 Transferência da universidade para Coimbra.	1535 Morre Thomas Moro, decapitado, por ordem de Henrique VIII.
1538-1539 <i>Roteiro de Goa a Dio</i> , de D. João de Castro.	1538 Primeiro cerco de Diu.	1536 Morre Erasmo.
1540 <i>Grammatica da Lingua Portuguesa</i> , introduzida pela <i>Cartinha com os preceitos e mandamentos da Santa Madre Igreja</i> e seguida de <i>Diálogo em louvor da nossa linguagem</i> , de João de Barros.	1540 Chegada dos jesuítas a Portugal.	1536 Morre Catarina de Aragão, mulher de Henrique VIII, que este tinha repudiado e metido na prisão, para casar com Ana Bolena.
1540 <i>Diálogo de Ioam de Barros com dous filhos seus sobre preceptos moraes em modo de jogo</i> .	1542 Abandono das praças de África, Safim e Azamor.	1536 João Calvino publica a <i>Instituição cristã</i> , em Basileia (iniciara o protestantismo Martinho Lutero, com as suas 95 teses, em 1517. Excomunhão de Lutero em 1521 – Dieta de Worms).
1540-1541 <i>Roteiro de Goa ao Suez</i> , de D. João de Castro.	1542 Francisco Xavier aporta a Goa.	1540 Inácio de Loyola, para fazer face à Reforma, funda a Companhia de Jesus.
1540 <i>Espelho de casados</i> , de João de Barros.	1543 Os portugueses chegam ao Japão.	1541 Calvino à cabeça do governo de Genebra. Dieta e conferência de Ratisbona.
1545 <i>Dialoghi d'amore</i> , de Leão Hebreu (Veneza).*	1545 Início do Concílio de Trento.	1541 Experiências cirúrgicas de Ambroise Paré, o pai da cirurgia moderna.
1548-1549 Francisco de Holanda escreve o tratado <i>Da pintura antiga</i> , uma das obras que, a par das cartas de António Ferreira a Andrade Caminha e a D. Simão da Silveira, melhor exprime o ideal estético renascentista.	1546 Cerco de Diu.	1543 Nicolau Copérnico publica a sua obra sobre o novo sistema do mundo, o heliocentrismo, <i>De revolutionibus orbium coelestium libri VI</i> .
1552 <i>Ásia</i> , de João de Barros.	1547 Primeiro índice português de livros proibidos.	1546 Morre Lutero.
1552 <i>História do descobrimento e conquista da Índia pelos Portugueses</i> , de Fernão Lopes de Castanheda (publicação de oito dos dez livros).	1548 Fundação do Colégio das Artes.	1547 Morre Vittoria Colonna, poetisa, mecenas das artes e de artistas, como Miguel Ângelo.
1553 <i>Segunda década da Ásia</i> , de João de Barros.	1549 Abandono da praça africana de Alcácer-Ceguer.	1547 Tradução espanhola do <i>Palmeirim de Inglaterra</i> , de Francisco de Moraes.
1553 <i>História da antiguidade da cidade de Évora</i> , de André de Resende.	1550 Abandono de mais uma praça de África, Arzila.	1547 Morre Francisco I, rei de França, e sucede-lhe Henrique II, que prossegue a luta contra Carlos V.
1553 <i>Consolação às tribulações de Israel</i> , de Samuel Usque.	1550 Criação de um bispado na baía de Todos-os-Santos.	1547 Divisão do império dos Habsburgos sob Carlos V pelo irmão, Fernando I, e pelo filho, Filipe II.
1553 <i>Historia da vida e martyrio do glorioso Santo Thomas arcebispo, senhor de Cantuaria, Primas de Inglaterra</i> . Revela o interesse pela situação religiosa inglesa.	1550 Processos na Inquisição de Diogo de Teive, João da Costa e George Buchanan.	1548 Dieta de Augsburgo. Carlos V procura a paz entre protestantes e católicos.
1554 <i>Menina e moça</i> , de Bernardim Ribeiro (Ferrara).	1553 Fundação do colégio jesuíta de Santo Antão, em Lisboa.	1549 Tradução castelhana da <i>Arcádia</i> , de Sannazaro.
1554 <i>Livro das obras</i> , de Garcia de Resende.	1553 Cerco turco a Ormuz.	1554 Tradução francesa da <i>História do descobrimento da Índia pelos Portugueses</i> , de Castanheda por Nicolas de Grouchy.
1554 <i>Cartinha para ensinar a ler e a escrever</i> , de Fr. João Soares.	1554 (2 Jan.) – Morre o príncipe João, pai de D. Sebastião.	1556 Início do governo de Filipe II, em Espanha.
1554? <i>Palmeirim de Inglaterra</i> , de Francisco de Moraes (ed. perdida).	1554 (20 Jan.) – Nascimento de D. Sebastião.	1560 Morre Henrique II e governa a França Carlos IX.
1555 <i>Crónica do imperador Clarimundo</i> , de João de Barros (2ª ed.; a 1ª ed. é de 1522).	1554 Manuel da Nóbrega funda o colégio de S. Paulo, em Piratininga (Brasil).	1562 Santa Teresa de Ávila reforma a ordem do Carmo e dá início à ordem das Carmelitas Descalças.
1555 <i>Eufrosina</i> , de Jorge Ferreira de Vasconcelos.	1555 Entrega aos jesuítas do Colégio das Artes.	(4 Dez.) – Encerramento do Concílio de Trento.
1555 <i>Ditos da freyra [...] Nos quaes se cõtê sentenças muy notaveys, e avisos necessarios</i> , de Joana da Gama.	1555 Fundação pelos jesuítas do colégio do Espírito Santo, em Évora.	1564 Morre Calvino.
1557-1558 <i>Saudades</i> , de Bernardim Ribeiro.	1557 (11 Jun.) – Morre o rei D. João III.	1564 Morre Miguel Ângelo e nasce Galileu.
1557 <i>Dos privilegios e proerogativas que ho genero feminino tẽ por dereito comũ e ordenações do Reyno mais que ho genero masculino</i> , de João de Barros.	1557 Início do reinado de D. Sebastião: regente do reino D. Catarina, viúva de D. João III.	1566 Edição em Basileia dos <i>Opera omnia</i> , de Pedro Nunes.
1557 <i>Comentários do grande Afonso de Albuquerque</i> .	1557 Fixação portuguesa em Macau.	1566 Publicação do Catecismo Romano, com os princípios emanados do Concílio de Trento.
1559? <i>Diana</i> , de Jorge de Montemor.*	1558 Malaca é elevada a diocese.	
1560 <i>Repertorio dos cinco livros das Ordenações com adições das leis extravagantes</i> , de Duarte Nunes de Leão.	1560 Introdução em Goa do Tribunal do Santo Ofício.	
1560 <i>Itinerário</i> , de António Tenreiro.	1561 O Padre Gonçalo da Silveira cristianiza a corte de Momotapa.	
1561 <i>Chorographia</i> , de Gaspar Barreiros.	1562 Vitória retumbante dos Portugueses no cerco de Mazagão, em África, onde apenas restavam Ceuta e Tãnger.	
1562 <i>Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente</i> .	1562 Renúncia de D. Catarina à regência do país.	
1563 <i>Imagem da vida cristã ordenada por diálogos</i> (1ª parte), de Frei Heitor Pinto.	1562 Realização de cortes. O cap. 24º afirmava: “Que os estudos de Coimbra se desfazão por serem prejudiciaes ao Reyno, e a renda se applique para a guerra”.	
1563 <i>Diálogo de Ioam de Barros com dous filhos seus sobre preceptos moraes em modo de jogo</i> (2ª ed.).	1562 O cardeal D. Henrique assume a regência.	
1563 <i>Terceira Década da Ásia</i> , de João de Barros.	1565 Fundação da cidade do Rio de Janeiro.	
1564 <i>Livro de doutrina espiritual</i> , de Fr. Francisco de Sousa Tavares.	1565 Pirataria inglesa, sob o governo da anglicana Isabel I prejudica o comércio português, na costa da Mina.	
1565 <i>Epodos que conte'm Sentenças uteis a todos os homens, a's quaes se accrescentaõ Regras para a boa educação de hum Principe de Diogo de Teive</i> (a tradução destas duas obras é de António Ferreira (?) e Francisco de Andrade, respectivamente).	1568 (20 Jan.) – D. Sebastião atinge a maioridade (14 anos) e toma conta do poder.	
1566-1567 <i>Crónica do Felicíssimo D. Manuel</i> , de Damião de Góis.		
1567 <i>Crónica do Príncipe D. João</i> , de Damião de Góis.		
1567 <i>Palmeirim de Inglaterra</i> , de Francisco de Moraes (1ª ed. conhecida).		
1567 <i>Livro de Algebra em Arithmetica y Geometria</i> , de Pedro Nunes.		
1567 <i>Memorial das proezas da Segunda Távola Redonda</i> , de Jorge Ferreira de Vasconcelos.		
1568 <i>Cartilha que ensina a ler</i> .		
1569 <i>Leis extravagantes collegidas per mandado do muito alto e muito poderoso rey D. Sebastiam, nosso senhor</i> , de Duarte Nunes de Leão.		

* obras de portugueses em língua estrangeira

A partir de:
Nair de Nazaré Castro Soares – “Visão sinóptica (1528-1569)”. In *Introdução à leitura da Castro de António Ferreira*. Coimbra: Almedina, 1996.



El-rei D. Pedro, o Cruel, está à janela, sobre a praça onde sobressai a estátua municipal do marquês de Sá da Bandeira. Gosto deste rei louco, inocente e brutal. Puseram-me de joelhos, com as mãos amarradas atrás das costas, mas endireito a cabeça, viro o pescoço para o lado esquerdo, e vejo o rosto violento e melancólico do meu pobre senhor. Por baixo da janela aonde assomou há uma outra, em estilo manuelino, uma relíquia, delicada obra de pedra que resiste ao tempo. D. Pedro deita a vista distraída à praça fechada pelos soldados. Contempla um momento a monstruosa igreja do Seminário, retórica de vidraças e nichos, as pombas pousadas na cabeça e nos braços do marquês, e detém-se em mim, em baixo, em mim que me ajoelhei no meio de um grupo de soldados. O rei olha-me com simpatia. Fui condenado por



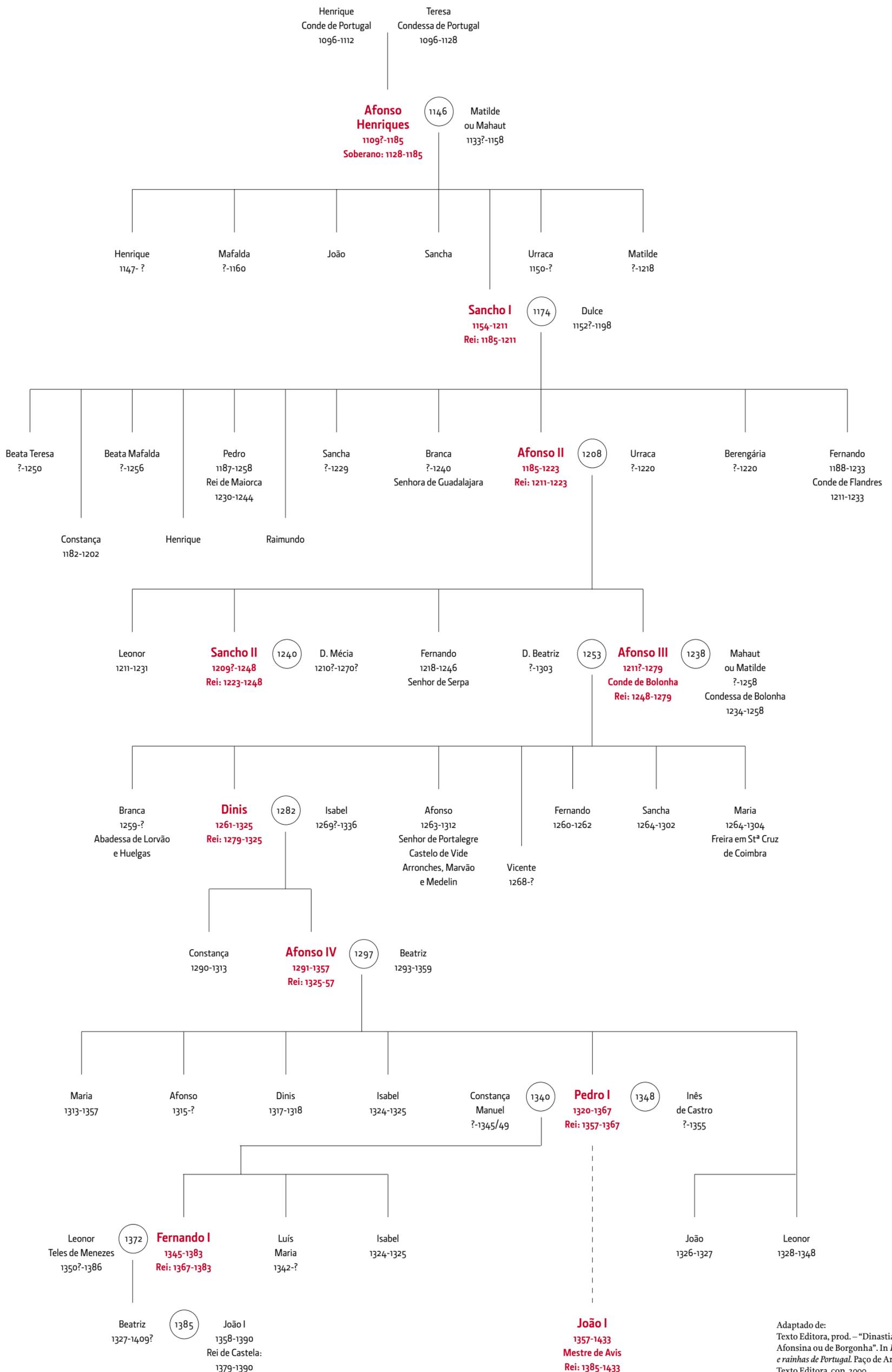
assassínio da sua amante favorita, D. Inês. Alguém quis defender-me, alegando que eu era um patriota. Que desejava salvar o Reino da influência castelhana. Tolicé. Não me interessa o Reino. Matei-a para salvar o amor do rei. D. Pedro sabe-o. Ele diz um gracejo. Toda a gente ri.

— Preparem-me esse coelho, que tenho fome.

O rei brinca com o meu nome. O meu apelido é Coelho. [...]

HERBERTO HELDER (1963)

DINASTIA AFONSINA OU DE BORGONHA



Adaptado de:
Texto Editora, prod. – “Dinastia Afonsina ou de Borgonha”. In *Reis e rainhas de Portugal*. Paço de Arcos: Texto Editora, cop. 2000.

História. Mito. Lenda.

D. Afonso IV (1291/1357)

D. Afonso IV, sétimo rei de Portugal, filho de D. Dinis e de Sta. Isabel, nasceu em Lisboa no dia 8 de Fevereiro de 1291. Subiu ao trono em 7 de Janeiro de 1325. Na galeria dos reis portugueses figura entre os maiores, dado o sucesso da sua política interna e externa. E isso, apesar dos tempos contrários: peste negra com suas consequências tremendas e sobressaltos políticos de Castela, ali tão perto.

Os últimos anos do seu governo foram marcados pela guerra civil. Dele contra o filho, repetição da história. O motivo próximo foi o assassinio de Inês de Castro, mulher clandestina do infante D. Pedro desde a morte da rainha D. Constança (1348 ou 1349). Um assassinio ordenado ou consentido pelo rei e desferido por razões de Estado – afastar do herdeiro português as influências perigosas dos Castros, os quais, rebeldos contra Pedro I de Castela, tentavam meter o infante no caso, prometendo-lhe o trono. Seria a quebra de tratados; e guerra, obviamente. Matou-se Inês (1355) para afugentar esses perigos. Mas o efeito foi a guerra civil, o filho contra o pai. O infante reuniu um vasto exército, marchou sobre o Entre Douro e Minho e Trás-os-Montes, e tentou, sem êxito, ocupar a cidade do Porto. Isto sucedeu na Primavera e Verão de 1355. Em Agosto do mesmo ano foi possível tratar a paz, graças sobretudo ao prior do Hospital, D. Álvaro Gonçalves Pereira. O tratado verificou-se em Canaveses (5 de Agosto de 1355). Por ele, o infante D. Pedro ficou como co-governador do País.

D. Afonso IV faleceu em Lisboa no dia 28 de Maio de 1357, com a idade de 66 anos, 32 reinante. A história cognominou-o de *o Bravo*, associando-o gloriosamente à Batalha do Salado. Se quiséssemos caracterizar com um termo este rei e seu governo não iríamos buscar “bravo”; nem “insensível”. Diríamos D. Afonso IV, *o Legislador*. Ficou ligado definitivamente, traço sombrio, à tragédia de Inês de Castro, primeiro crime notório perpetrado em Portugal em nome da razão de Estado.

D. Inês de Castro (?/1355)

É o rosto dum caso sério. A vítima sacrificada à paz do reino, elo cortado a frio para desamarar D. Pedro da influência perigosa dos Castros, irmãos dela, os quais tentavam, valendo-se dos amores da irmã, empurrar o infante português para o vespeiro castelhano. O velho Afonso IV, atento, temia o pior efeito. E, como ele, os conselheiros que lhe assistiam. Pareceu-lhes então, homens da política, prudentes, que o modo mais eficaz era eliminar a bela Inês. O que fizeram, degolando-a. Em Coimbra, no dia 7 de Janeiro de 1355. Evitou-se a guerra castelhana; mas desencadeou-se a civil, a de D. Pedro contra o pai. Que durou pouco. Subido ao trono, o amante vingará a amada, por modos vários, castigo inumano dos algozes, reabilitação espectacular da memória executada e, diz a lenda, imposição aos súbditos, em cerimónia macabra, de beijar-lhe a mão podre como a rainha viva. Esta lenda, porém, é demasiado romântica e tardia para se crer verdadeira. Tardia é também, e de origem literária, a simpatia pelo tema dos amores de Pedro e Inês.

D. Pedro I (1320/1367)

Nasceu em Coimbra no dia 8 de Abril de 1320, assumiu a coroa em 28 de Maio de 1357 e morreu em 18 de Janeiro de 1367. Fernão Lopes, que dele fala pensando-o avô da dinastia a que serve, não regateia louvores: alegre, magnânimo, liberal, justo, popular e cavaleiro. Gago – que é coisa ambígua, virtude-defeito, contenção e excesso, diferença simpática; Moisés era gago. Vícios? Pois, sim: mas só aqueles «de que peenhença podia fazer», ou seja, só aqueles de que podia descarregar-se facilmente com satisfações neste mundo, ficando desde logo apto a aceder à «perdurável folgança no outro» (F. Lopes, *Crónica de D. Pedro*, prólogo). Como quem diz: não fez pecados, mas pecadilhos, de sexo, já se vê, esses que umas missas e algumas esmo-las logo apagavam nos reis. Aliás, um desses pecados, praticado na mãe de D. João I, assegurou a continuidade na independência de Portugal e produziu a dinastia de Avis. Vá-se lá entender a lógica dos pecados, efeito superior à causa, a escolástica o esgrimisse. Fernão Lopes pensaria nisto.

Os historiadores modernos têm visto D. Pedro I com outros olhos e outros critérios. Um homem agressivo. De uma agressividade constitucional, patológica. A qual foi canalizada e cumprida nessa função prioritária dos reis: exercer a justiça. Só que D. Pedro confundiu o exercício da justiça com a execução da mesma nos incriminados. Gostou mais de ser algoz do que juiz. E fê-lo com sádico prazer. Comendo enquanto justificava ou enquanto os carrascos aplicavam tormentos. Só um neurótico.

Chamaram-lhe *o Cru*, ou cruel – e foi. Mas foi-o castigando crimes, os mais variados, nas mais variadas pessoas, “democraticamente”. Por conseguinte, chamaram-lhe ainda *o Justiciero* – e realmente foi-o também. Não *o Justo*, mas *o Justiciero*, o corregedor-mor, o executor. Não estamos a exagerar: é ver a crónica que dele fez Fernão Lopes, seu admirador crítico. Em 1361, nas Cortes de Elvas, respondeu aos seus medos com palavras de alta estima e promessas de inteira solidariedade, penitenciando-se, com tal estilo, de prováveis excessos anteriormente cometidos. Aliás, antes desse ano, em 1357, fez conde de Barcelos a D. João Afonso Telo, outorgando-lhe a inédita regalia de poder transmitir o título e direitos por hereditariedade. Depois, naquele ano de 1361, faz dos filhos de Inês de Castro, que eram seus filhos também, D. João e D. Dinis, senhores de Porto de Mós e do Prado. E cinco anos mais tarde (1366), institui senhor de Unhão o “cunhado” D. Álvaro Peres de Castro. A outro filho, o bastardo D. João – esse que na década de 80 vai ser rei – mete-o a Mestre de Avis (1364), com isso iniciando a nacionalização das ordens militares e baptizando, sem o saber, a dinastia de todos os orgulhos portugueses. Registe-se. O seu reinado foi o único do século XIV que não viu guerra e também porque foi o mais próspero do ponto de vista financeiro, os povos haverão de lembrá-lo com saudade e afirmar: «Tais anos nunca houve em Portugal como estes que reinara el-rei D. Pedro» (*Crónica de D. Pedro I*, cap. 44). Será recordado ainda como o louco amante de Inês.

Adaptado de:
Armindo de Sousa – “Realizações”. In José Mattoso, dir. – *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, imp. 1993, vol. 2.

A Crónica de D. Pedro, de Fernão Lopes (séc. XV) – apropriações ideológicas

Em 1383, à morte de D. Fernando a crise desencadeia-se: o Mestre de Avis assassina o Andeiro (6 de Dezembro), o rei de Castela invade Portugal e encontra-se em Santarém (12 de Janeiro) com Leonor Teles que abdica nele a regência do reino, Lisboa é cercada (8 de Fevereiro). A rapidez com que tudo isto se passa mostra a que ponto o *putsch* lisboeta apenas tacticamente precipitara uma intervenção que estava amplamente preparada. A resistência da capital, a peste, e a confiança do rei castelhano nas divisões portuguesas (porque os partidários da união com Castela e os dos filhos de Inês de Castro seriam muitos, e com interesses opostos entre si e aos dos chefes da revolução) fazem com que o cerco seja levantado (3 de Setembro de 1384). Em Outubro, o Mestre de Avis é confirmado como Regente e Defensor do Reino, e aclamado rei em 6 de Abril de 1385, nas Cortes de Coimbra, que ouvem com agrado as razões jurídicas de João das Regras. Este lança a acusação de ilegitimidade legal ou patriótica sobre toda a descendência do rei D. Pedro, inclusivamente sobre o falecido rei D. Fernando. Nada, nem ninguém, desde a morte de D. Pedro, seria legítimo: o casamento de D. Pedro com Constança Manuel; o casamento de D. Pedro com Inês de Castro; o casamento de D. Fernando com Leonor Teles; a paternidade de D. Fernando; o facto dos filhos de Inês, D. João e D. Dinis, terem servido, em invasões de Portugal, os reis de Castela, etc. E tudo isto era tornado mais ilegítimo ainda, pelo facto de Castela reconhecer os papas de Avinhão e não os papas de Roma. A única legitimidade era o que sobrava: um bastardo de D. Pedro (mas não de Inês), que encabeçava a revolução vitoriosa. É Fernão Lopes quem minuciosamente nos conta tudo, apoiando-se claramente nas alegações que João das Regras redigira.

Diz Zurara que, por incumbência do então infante D. Duarte, Fernão Lopes começara a escrever no reinado de D. João I. E que ele era um homem de D. Duarte, e que este nutria especial confiança nas artes historiográficas do amigo, eis o que é comprovado pelo facto de, sendo Fernão Lopes, desde 1418, guarda-mor das «scrituras da Torre do Tombo», é D. Duarte quem, por carta de 19 de Março de 1434, o nomeia cronista, sete meses e cinco dias depois de, morto D. João I, subir ao trono. É de supor que a nomeação por méritos, títulos de estudo, ou protecções, para guarda-mor, tenha feito surgir a vocação de historiador, que, por outro lado, correspondia à necessidade de legitimação histórica da dinastia de Avis.

O entusiasmo pelo carácter “popular” da criação literária do autor da *Crónica de D. Pedro* tem obnubilado que ele é, apesar de tudo, um historiador oficial, cujas obras ficaram manuscritas nos arquivos dos reis que se deliciaram (e os nobres) ouvindo lê-las, e das quais não consta que tenham circulado muitas cópias. Os estudiosos dos séculos XV e XVI que as folhearam – e eles conhecem-nas –, folhearam-nas naqueles arquivos de que eram mais ou menos os guardiões, para comporem novas crónicas panegíricas, ou continuarem aquelas.

Uma coisa é a honestidade profissional do historiador, e muito outra a sua honestidade ideológica. Procurar informações exactas e citar documentos autênticos, para neles ser apoiada uma visão interpretativa dos factos, eis o que releva da honestidade profissional; e, sem dúvida que, pelos padrões do século XV, e pelas razões que já apontámos, a honestidade profissional de Fernão Lopes é admirável e está fora de causa. Mas será do mesmo quilate a sua honestidade ideológica? Ou, em melhores termos, tem algum sentido falar-se em honestidade ideológica, a propósito de um escritor medieval ou da época em que dealbava, medieval ainda, o Renascimento?

Nos meses de rebelião contra Afonso IV, durante os quais o futuro rei D. Pedro não reivindicava para Inês a qualidade de esposa, ela é o pretexto para uma luta armada contra o rei e seus próceres, por parte dos Castros e de D. Pedro; e é bem de crer que, mais tarde ou mais cedo, mesmo sem Inês, essa luta se travasse. Depressa as pazes se fizeram, por intervenção da rainha-mãe, congratando pai e filho. Ninguém ganhou mais do que tinha; mas ninguém perdera o que a existência de Inês o fazia arriscar-se a perder: Afonso IV, Pedro, e os Castros. A rebelião servira para restabelecer um equilíbrio que a morte de Inês perturbava. E é evidente que, no tempo que medeia até ao falecimento de Afonso IV, todos aguardam, com relativa paciência, que a morte o leve, para que tudo possa repor-se em termos de nobreza senhorial rodeando o rei, e não apenas servindo-o, como Afonso IV parece ter tido o cuidado de tentar que fosse. Morto o rei, e dada a impopularidade de uma ligação que ameaçara tornar-se legítima – metendo os Castros, como parentes da rainha, na casa real –, não era prudente algo fazer, antes de comprar, com benesses ou com a morte, o silêncio dos opositores que haviam sido, naturalmente, e em torno de Afonso IV, a nobreza que administrava a Casa Real. É assim que os “assassinos” são reavidos de Castela, a preço de quebrar-se o asilo político (que era uma das mais fortes tradições medievais); que os Meneses (parentes e rivais dos Castros) são “promovidos”; e que se fará uma grande propaganda de espírito de justiça e de rectidão moral, de que toda a Corte, desde que não dormisse com mulher casada, nem fosse amada do rei «mais do que pode dizer-se», cobrava em segurança as melhores rendas. Esta propaganda, na sua origem, tinha múltiplos sentidos. Satisfazia, justificando-o, o sadismo real, pois transformava em hábito de justiça pública o que fora um acto de vingança privada. Encobria, com exhibições de moralismo justiceiro, o próprio desequilíbrio do rei e a sua inconsciência administrativa. Encobria igualmente a ascensão dos grandes próceres que lucravam, sem prestações de serviço num país em paz, dos favores do rei. E iludia o povo, com manifestações de populismo carinhoso por parte de um rei ferozmente justiceiro, para quem ninguém tinha existência senão ele mesmo. A paixão de D. Pedro por Inês atinge então a fase, que a todos convém, dos túmulos de Alcobaca, da proclamação do casamento, etc. Mas o casamento, se torna os Castros tios de infantes e cunhados, ainda que póstumos, do rei, não é, como vimos, tão antecipado que possa inquietar a sucessão do trono ou o silêncio que as benesses e a morte haviam comprado na facção



adversa. É natural que, de útil que é a todos a morte de Inês de Castro (mesmo para Pedro, que se livrava da obrigação de tê-la até morrer de velha, quando as mulheres não ocupavam, na sua vida, papel mais que eventual, e quando os Castros, e quiçá os próprios Meneses, não aceitariam um repúdio puro e simples...), a imagem dela começasse então a tornar-se para D. Pedro uma obsessão maravilhosa e a garantia (confortavelmente transcendente) da sua integridade de homem.

Durante o reinado de D. Pedro, a Inês morta e rainha é um mito oficial, que a população deve ter tido, com bom senso “burguês” e a sujeição absoluta da gente rural, na conta de uma fantasia de monarca, a quem tudo, por definição, era permitido nessas matérias, e também na conta daquilo que tinha sido: um gigantesco *make-believe*, de que Inês fora a única vítima, seguida propiciatoriamente de mais outras duas. Morto, porém, D. Pedro, os túmulos de Alcobaca – que não era uma igreja paroquial, mas um mosteiro isolado e poderoso – lá ficam... Acalentar então a memória de Inês, na imaginação popular, não pode interessar a ninguém. E, a partir do momento em que Leonor Teles é rainha (em vida...), em que um filho de Inês se recusa a reconhecê-la como tal (no que devemos ver os Castros se opondo a um excessivo engrandecimento dos Meneses), e em que outro – instigado ou não – é o assassino de sua mulher, Maria Teles, a irmã da rainha, muito menos. Se os filhos de Inês são banidos, e o mito oficial era as situações de facto, que uns e outros procuravam desfrutar – Inês está oficialmente morta e acabada. E nem D. Fernando, nem D. Leonor, estariam interessados nas perigosas e ominosas associações de ideias, que o paralelo das situações não deixaria de suscitar.

Morto D. Fernando, e desencadeadas a guerra civil e a invasão castelhana, as teses oficiais da revolução que triunfara dentro do levantamento nacional são as que João das Regras proclama: todo o mundo é ilegítimo, menos o ilegítimo que a revolução legitimou. E, à frente da ilegitimidade colectiva da dinastia transacta, está, como convinha e só alguns ingénuos duvidavam, Inês de Castro, para mais um símbolo, como sua prima Leonor Teles, da internacionalidade da antiga nobreza. A interrupção da sequência castelhana de princesas, desde 1359; as guerras sucessivas com Castela, que tomam, de 1383 a 1411, carácter de guerras de independência nacional (ou seja, o de criação revolucionária de uma nova aristocracia nacional, recrutada nas camadas mais baixas e colaterais da velha aristocracia que, depois de 1411, tudo fará para integrar-se naquela); a obsessão da legitimidade por partes (de que tão minuciosamente se faz eco Fernão Lopes); a condenação dos desvairados amorosos em geral, e em especial os de D. Pedro e D. Fernando, e que é característica da respeitabilidade “burguesa” e da pequena aristocracia, em que radicava uma corte que se queria nobre pela virtude, e de que é tão justa expressão a tradução de *Confessio Amantis*, de John Gower – tudo isto não permitia simpatias míticas por Inês de Castro, cujo processo de banimento Leonor Teles iniciara em 1371, na pessoa de seus filhos.

O problema de Inês de Castro era um caso delicado, que o não era, todavia, pelo menos até 1428, muito mais que vários outros que um cronista-mor tinha de resolver, para redigir a contento de todos – e dele mesmo como artista – as

suas crónicas. Entre 1419 e 1449, ele escrevera ou mandara escrever, como pudera e soubera; e o caso de Inês de Castro (especial e contraditório depois de 1428) é uma pedra de toque. Para evitar as minúcias políticas – que seriam delicadas e, aliás, toda a gente entenderia nas meias palavras –, Fernão Lopes refugia-se nas comparações literárias e nas ilações moralísticas. Falar a verdade completa acerca da pessoa e feitos do rei D. Pedro era, e continuaria a ser, impossível. A legitimidade da nova dinastia, que ilegitimara tudo e todos, baseava-se na pessoa daquele rei que era o avô oficial dela, independentemente de interregnos lamentáveis em que o desvairo dele por Inês e o de seu filho Fernando por Leonor Teles tão desastrosas consequências haviam tido para o país.

O anti-castelhanismo e o pro-aragonismo serão a regra diplomática até às proximidades de 1447-1455, quando a filha do infante D. João é (1447) a segunda esposa de João II de Castela, e quando (1455) a infanta D. Joana (filha póstuma do rei D. Duarte) foi casar com Henrique IV de Castela (o filho de João II e da primeira sua esposa, Maria de Aragão, irmã da mulher de D. Duarte). Estas uniões marcam a reaproximação familiar das duas coroas, primeiro passo para a inversão de posições, que será a pretensão dos reis portugueses a sentarem-se no trono castelhano. Em tudo isto, a grande política quanto a Inês de Castro era dissociá-la (como à própria Leonor Teles) das circunstâncias políticas, e torná-la mero objecto da paixão desvairada de um rei justiceiro (ainda que faltoso à palavra dada, o que é muito feio; cruel demais na sua justiça, o que é um exagero; e muito incompetente em matérias administrativas, o que só não é de lamentar, na medida em que reconhecia o mérito dos servidores mais próximos...), avô da dinastia por feliz acaso de um pecado seu. O ambiente para que Fernão Lopes escrevia postulava, ao mesmo tempo, o engrandecimento das lutas de independência com Castela, o confinamento das circunstâncias políticas aos pecados individuais de pessoas que, inconvenientes às teses oficiais, não menos eram antepassados a respeitar, e a ausência de personagens excessivamente peninsulares que merecessem mais simpatia que a devida pelas vicissitudes literatizáveis dos seus destinos. E Fernão Lopes evocará (mas descrevendo-a apenas por narrativa indirecta) a trasladação solene de Inês de Castro, espectáculo como nunca se vira... Cronista, Corte, e opinião pública, procediam assim, num acto colectivo de simbologia estética, ao necessário sepultamento da «miserável e mesquinha»...

Adaptado de:
Jorge de Sena – “Inês de Castro no reinado de D. Fernando, na crise de 1383-1385 e na primeira metade do século XV: Fernão Lopes”. In *Estudos de história e de cultura*. Lisboa: Revista Ocidente, 1963.

Inês de Castro

enquanto

“romanesco

assunto”

– A Carta,

de Anrique

da Mota (1528)

[...] O que é diversamente imaginado e todos os outros evitaram – um encontro entre os dois amantes – podia Anrique da Mota supôr, *adentro da técnica da “visão”*, e ampliando o esquema, quase de visão, que Garcia de Resende lhe legara. Nas Trovas, vimos que Inês é como que uma aparição que fala do passado: Inês morta vem narrar-nos o que lhe sucedeu e como. Da narração fantasmagórica que Resende supôs, à fantasmagoria de uma visão, vai um passo que Anrique da Mota deu. Assim fazendo, ele transportava o assunto, de uma narração lírico-dramática, para uma *visualização* narrativa, em que, se as personagens falam liricamente (e a intercalação de verso na prosa acentua a ambiguidade do tom entre lírico e dramático-narrativo), se movem numa *acção vista* (ou descrita como tal). Essa transposição abria o caminho à dramatização efectiva, em que os acontecimentos, em lugar de descritos como vistos, seriam revividos no palco. Mas, se este aspecto preparava muito de perto a teatralização concebida por Ferreira (e sendo um elo literário português é mais uma prova da autenticidade da *Castro*), a própria técnica da visão, com a sua peculiar liberdade de fusão de planos temporais, e de imaginação com realidade (já que o sonho ou a visão são livres de transformar os elementos da memória que a História e a tradição são), forçava a que o encontro simbólico da identidade trágica dos dois amantes fosse visualizado, como não podia sê-lo em Ferreira (que transformou o desencontro histórico na essencialidade dramática da sua acção teatral e da sua interpretação profunda dos caracteres e dos acontecimentos), e como não importaria a Camões, apenas interessado no papel simbólico de uma Inês mítica. Porém a fantasia poética inerente à técnica da visão, levando Anrique da Mota a afastar-se da historicidade ou de uma interpretação profunda dela, para desenvolver as virtualidades de aproximação imaginada das figuras de que dispunha, tinha necessariamente, como teve, em dialéctico efeito, em que Inês, libertando-se como assunto, se degradava como mito: e é assim que a “visão” de Anrique da Mota, com ser a passagem de Resende a Ferreira (e, na *abstracção narrativa*, antecipando Camões), é o primeiro passo para as contaminações do Romanço tardio, para as adaptações de Fr. Jerónimo Bermúdez, e para a utilização de Inês em termos de romanesco assunto, e não mais de mítica essência transcendente, que vai ser o tratamento lírico e teatral que o século XVII lhe dará. Que, contra a tradição, Anrique da Mota tenha visualizado um encontro dos dois amantes, que Ferreira decididamente evitou na sua tragédia, mais aponta para o carácter fundamentalmente calculado – e artisticamente justificado – de uma inexistente cena cuja falta, na *Castro*, tem sido objecto de tantas lamentações menos críticas.

Jorge de Sena – “Anrique da Mota: ou Inês em prosa e verso”. In *Estudos de história e de cultura*. Lisboa: Revista Ocidente, 1963.

Carta que Anrique da Mota mandou a el rei dom João o terceiro deste nome da cidade de Coimbra onde estava fazendo ãa deligência que lhe sua alteza mandara sobre esta morte de dona Inês.

Continoando meu prepósito, começado segundo édito [?] de vossa alteza, acabando já de numerar o grande povo desta mui nobre e sempre leal cidade de Coimbra e seus arrabaldes \ e quintais dos olivais pelas divisões de seus termos e limites me saf pera correr os termos pelos jugados de fora, em um dia naquelas horas que Febo com seus corredores começava de romper as escuridades em nosso hesmifério pelo apartamento do riguroso curso de seu carro. Em aquele tempo que a primavera rompe a superfície da terra e nos mostra suas blancas flores, porsequindo meu caminho, não muito andei por ela quando ãa mui escura névoa me cegou de maneira que me parecia começar-se outra noite mais escura que a passada, e como os corações dovidosos levemente se mudam tive as rédeas ao cavalo chamando um meu homem que comigo levava pera com ele me aconselhar e esforçar como nos tais tempos a necessidade nos aconselha e insina e não me respondeo nada, e levantando mais a voz chamei dizendo:

Vens já?

Mas por eu estar antre dous outeiros grandes que não via me acudio aquele enganoso eco que já enganou a muitos com suas fingidas respostas e disse:

Já.

E eu cuidando que vinha esperei e quando vi que tardava disse:

Estás aqui?

Respondeo o não servidor:

Aqui.

Comecei a falar passo por tomar seu parecer do que faria e cuidando que estava ali não me respondeo nada e então se me começou mais a dobrar o medo e tornando outra vez a replicar disse:

Vens ou não?

Respondeo aquele eco:

Não.

com ãa voz tão alta e temerosa que claramente conheci não ser homem e querendo rijo desviar o cavalo pera me tornar fazendo o sinal da cruz não sei quem me deu ãa tão grande palma da nas ancas do cavalo dizendo:

Adiante adiante.

que do grande salto que deu perdi ãa das estribeiras e houvera de ir fora da sela se me não apegara às comas e o cavalo tomou um galope tão apressurado como nas cousas perigosas se acostuma, sem saber onde me levava. E em pequeno espaço me pôs às portas de uns grandes paços \ e mui sumptuosos per que muitos canos de água clara e fria corriam que de mui altos muros vinham em três tanques cair e chafarizes que nos paços e jardins estavam com que se regavam as mui verdes laranjeiras e muitas outras árvores de espinho, os quais jardins eram ladrilhados de mui fermosos ladrilhos e azulejos e jacintos com piores per onde as águas corriam que lhe davam imensa perfeição e graça. Per antre ãa quadra do jardim dante as frescas laranjeiras e rosas que i estavam que de si odorífico cheiro lançavam vi andar ãa mui galante e mui fermosa donzela e em idade e aparato de sua pessoa ãa princesa representava e trazia vestidos mui ricos e ricas roupas, acompanhada doutras lindas donzelas as quais como a senhora acatavam e serviam. E, porém, assi ela como as outras andavam como pessoas tristes e desconsoladas, não que lhe faltasse beleza e perfeição de suas pessoas e vestidos, mas a continência de seus rostros o mostrava, e por me parecer que me não viam estive ali a cavalo vendo e olhando per antre ãa grade de ferro que no jardim estava e pareceu-me que nam podia falar nem ousava, e aquela fermosa donzela e senhora que mais que todas parecia se apartou das outras com um molho de rosas e flores na mão e começou a dizer em voz baixa quanto abastava pera se ouvir:

Amores vós me matastes por meu bem e por meu mal por meu mal pois me matastes por meu bem pois me deixastes rainha de Purtugal

no tempo que aqui andava era de vós mui querida que minha alma e minha vida tudo per vós se mandava. asinha vos enfadastes meus amores por meu mal real morte me causastes pois com ela me deixastes rainha de Purtugal

este fermoso jardim estas rosas tanto belas estas fermosas donzelas tudo se fez pera mim. nunca me desemparastes meu amor firme e leal em vida m’acompanhastes e na morte me deixastes rainha de Purtugal

o príncipe que eu servia por senhor e por amigo aqui me tinha consigo mui grande bem me queria. mui ledo vos apartastes triste de mim por meu mal e pera sempre lastimastes ao príncipe de Purtugal

não me perdi por alarve mas por gentil cavaleiro galante príncipe herdeiro deste reino e do Algarve. ó amor quam mal andaste em minha morte real não sinto que me mataste mas a mágoa que deixaste ao príncipe de Purtugal

Acabando de dizer estas palavras com grande lástima e paixam se meteo pera ãa fermosa câmara na qual ãa mui rica camilha estava e tanto que entrou lhe vi mudar a mui rubicunda frescura de seu rosto e começou de tremer e mudar-se como pessoa cortada de grande temor e intrínscas dores que tinha. E junto dela vi dous mininos tão fermosos que assi na aparência como na perfeição e riqueza de seus vestidos de real progénie pareciam. E querendo olhar pera eles a vi cair na camilha com grandes feridas e mortais estocadas per o meo de seus fermosos e delicados peitos sem ver quem lhas dava. E o muito sangue que delas corria tingia não somente seus longos e ricos vestidos e a sua mui delgada e alva camisa lavrada d’ouro \ e de seda com novas envenções mas inchia a camilha donde estava e o prano ladrilho da câmara. E no mesmo instante vi chegar um gentil cavaleiro correndo em um fermoso cavalo e tão afadigado das esporas o trazia que em chegando às portas dos paços caíu morto em terra. E ele mui desenvoltamente saltou fora da sela. E vinha vestido em vistiduras de monte e na envenção dos quais bem parecia e mostrava que era real Monteiro. E vinha tão afrontado e suarento que logo parecia seguir algũa perigosa aventura e com trígoso passo e severa continência sem falar coisa algũa entrou na câmara onde aquela senhora estava ferida e chegou-se a ela tomando-a em seus braços e se assentou com ela em a camilha onde em breve espaço foi todo tinto em muito sangue que de suas feridas corria. E tomando-lhe sua mão direita já mui quebrada e quasi sem sentido estava, começou a dizer assi:

Senhora quem vos matou seja de forte ventura pois tanta dor e tristura a vós e a mim causou. e pois não vim mais asinha a tolher vossa triste fim recebo-vos vida minha por senhora e por rainha destes reinos e de mim

estas feridas mortais que polo meu se causaram não ãa vida e não mais mas duas vidas mataram. a vossa acaba já pelo que não foi culpada e a minha que fica cá com saudade será pera sempre magoada

ó crueldade tam forte ó injustiça tamanha viu-se nunca em Espanha tão cruel e triste morte. contar-s’-á por maravilha minh’alma tão verdadeira pois morreis desta maneira eu serei a turturilha que lhe morre a companhia

i senhora descansada pois que vos eu fico cá que vossa morte será se eu viver bem vingada. por isso quero viver que se por isso não fora melhor me fora senhora convosco logo morrer

que cousa é esta a que vim ou onde m’ensanguentei senhora eu vos matei e vós matareis a mim. sangue do meu coração ferido coração meu quem assi por esse chão vos espargeo sem rezão eu lhe tirei o seu

Com estas tão fortes e nojosas conjurações do verdadeiro amor, os espíritos vitais daquela senhora que quasi de todo eram fora de seus naturais aposentos tornaram a reviver e ela sintindo os reais braços do seu verdadeiro amigo e senhor, ainda que estava com mortal fadiga, abriu os olhos e vendo a cousa a que mor bem queria disse com voz baixa e mui cansada:

Minha alma lembrai-vos dela.

E deu um grande suspiro que do íntimo e secreto do seu ferido coração d’amor saíu com que acabou d’espírar. E vendo o magoado senhor que era finada ficou muito mais triste e cortado e as lágrimas que do seu forçado coração té li retivera começaram abrir os canos de suas perenais fontes que em toda sua vida correram e tomando os mininos que junto da defunta mã estavam chorando por filhos os nomeou com grande firmeza dizendo:

Filhos mui amados nascidos da disditosa mã, lembre-vos que já a mataram por amor de mim querendo-me apartar dela mas agora pera todo o sempre e pera quanto viver vos pormeto que me nam façam esquecer o seu nome e posto que não possais herdar estes reinos por já terdes ifante vosso irmão mais velho tende esperança em Deos e em mim que sempre direi que sois meus filhos, e vossa mã nomearei sempre por rainha, porque eu lhe mandarei fazer sua sepultura \ junto da minha onde pera sempre como rainha será honrada.

E dizendo estas lastimosas palavras se levantou em pé e passeando pola câmara com muitas lágrimas que neste tempo derramava começou a dizer:

Amor por que não entendes que aqueles que tu matas quanto mais mortes lhe catas tanto mais mortes os prendes. prendeste dous corações com um nó tão firme e forte que com esta triste sorte ficam nossas afeições muito mais vivas na morte

e pois onde tu te acendes tuas chamas tarde matas olha bem que os que prendes se os soltas mais os atas

E acabando estas mui lastimosas e sentidas palavras ouvi mui grande estrondo de gente assi de pé como de cavalo que trazia o mesmo caminho por onde aquele senhor veu. E chegando às portas dos paços onde o seu cavalo jazia morto se apearam todos e entrando rijo pera dentro ouvi o grande rumor e gritos assi das mulheres e donzelas de casa como deles. E eu estando assi suspenso sem saber o que faria nem o lugar onde estava ouvi dizer:

Velas.

E senti dar outra palmada nas ancas do meu cavalo o qual com a mesma fúria e pressa com que fui me tornou a levar não sei por onde senão quando me achei às portas da minha pousada onde achei o meu homem e pela vezinhença soube como havia três dias que partira.

E porque me pareceo bem contar esta visam a vossa alteza lha contei. E por que saiba que no seu reino também se acham aventuras como nos tempos passados \ queira Deos aparecer-me com sua boa graça com que melhor possa servir a vossa alteza, como meus desejos são.

Anrique da Mota – “Carta que Anrique da Mota mandou a el rei dom João o terceiro [...] sobre esta morte de Dona Inês”. In *Obras de Anrique da Mota*. Ed. lit. Osório Mateus. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1999.

Inês

Na literatura portuguesa

É um dos mais fecundos temas da literatura portuguesa. Não se trata apenas da reaparição, em várias épocas e através de vários géneros literários, da mesma figura, diversamente interpretada: o que vem sendo evocado em formas literárias desde o séc. XV até aos nossos dias é o drama de que Inês constitui o centro. As fontes históricas são as crónicas de López de Ayala (D. Pedro), Fernão Lopes (D. Pedro) e Rui de Pina (D. Afonso IV). Aí se encontram os dados fundamentais do núcleo sobre que havia de constituir-se a tradição literária: a paixão do Infante pela aia de sua mulher, a ligação que se prolongou por dez anos após a morte de Constança, as intrigas espanholas, os receios dos conselheiros de Afonso IV, a visita do rei a casa do seu filho em Coimbra, as suas hesitações quanto à sorte de Inês e depois a execução desta; a cólera de D. Pedro, a guerra civil, o castigo dos conselheiros de D. Afonso IV, a trasladação do corpo de Inês de Coimbra para Alcobça.

A primeira obra de carácter literário que nos aparece inspirada na morte de Inês são as trovas de Garcia de Resende no *Cancioneiro Geral* (1516). À maneira dos *infernos de namorados* que então estavam na moda, por imitação de Dante, Resende imagina Inês de Castro no inferno, contando a sua história, lamentando-se e prevenindo as damas da corte contra os perigos do amor. Os elementos essenciais da crónica acham-se nestas estrofes singelas e ingénuas, um pouco monótonas, mas cheias de comovente humanidade. Só o pormenor do assassinio, atribuído pelo autor a dois nobres da corte, aparece aqui pela primeira vez e ficará para sempre. O interesse histórico-literário desta poesia é grande, pois ignora-se a existência de qualquer texto anterior ao de Resende – e quanto às origens populares da lenda de Inês, a hipótese parece estar afastada (*Isabel de Liar*, romance castelhano onde se sente o tema de Inês, ainda a ser decalcado sobre qualquer romance português, é muito mais tardio). Parece ter sido em Resende que se inspirou Camões, ao retomar o assunto no canto III dos *Lusiadas*, durante a narração da História de Portugal feita por Vasco da Gama ao rei de Melinde. Sem introduzir no caso mais inovações que a indicação da toponímia (elemento fundamental na constituição da lenda), Camões retomou as situações das crónicas e das trovas de Resende, e deu-as em forma perfeita, penetrando-as ao mesmo tempo de profunda verdade humana e de poesia lendária; é em Camões que o tema da Castro recebe a auréola que há-de fazê-lo atravessar o tempo; a adstrição dos nomes do rio (Mondego) e dos lugares a este caso acrescentou-lhe um elemento de perenidade, ligando-o a realidades vivas e duráveis, e assegurando-lhe uma espécie de veracidade; a beleza de Inês pela primeira vez dignamente celebrada, a sua dor e o seu amor exaltados em forma superiormente bela e nimbados pela prestigiosa aura de mitologia pagã ao gosto do tempo, mas agora reanimada e aquecida ao contacto dos lugares reais, encontraram de vez o caminho dos corações.

É da mesma época o primeiro aproveitamento teatral do tema de Inês: a *Castro*, de António Ferreira, editada em 1587, mas já anteriormente representada em Coimbra. A peça tem um primeiro mérito: um assunto nacional e quase moderno é tratado por um humanista formado nos moldes do Renascimento italiano. Como elemento propriamente dramático, Ferreira aproveitou a situação de Afonso IV, partilhado entre a piedade e a razão de Estado. Inês continua a ser vítima, mas aparece corajosa e digna, sem gritos nem lamentos exagerados.

A dramaturgia espanhola da época inspirou-se na *Castro*, de Ferreira; a *Nise Lacrimosa*, de Jerónimo Bermúdez, é apenas um decalque, e a *Nise Laureada* desenvolve a promessa contida na fala de D. Pedro, no Acto V de Ferreira: «Tu serás cá rainha, como foras. / Teu inocente cor-

po será posto / Em estado real». Pela primeira vez aparece então num texto literário – em cena – a coroação póstuma, acto que não tem mais fundamento histórico do que a proclamação tardia do casamento, feita por D. Pedro, e a pomposa trasladação para Alcobça, bem como o túmulo, onde Inês aparece coroada. Esta inovação será depois amplamente aproveitada na literatura portuguesa.

No séc. XVII, o carácter fantasista e encarecedor da nossa historiografia (Duarte Nunes de Leão, Faria e Sousa) contribuiu para sublinhar os aspectos lendários e romanescos do episódio de Inês, dando foros de verdade histórica ao casamento secreto de Bragança e à coroação póstuma. O teatro espanhol apropriou-se do tema e tratou-o à maneira de Lope de Vega, com enredos, ciúmes e aventuras de capa e espada. Entretanto, o culto de Camões, que é uma das formas do nacionalismo português sob os Filipes, chamou a atenção dos poetas para o *caso triste*. Dois poetas portugueses trataram o tema em castelhano: Mateus Pinheiro, *Corona Tragica de D. Inês de Castro* (1626) e D. Francisco Manuel de Melo, *Sonetos a la muerte de Inês de Castro* (1628); o drama rude e simples de Coimbra é lamentado em verso adocicado e precioso: Inês aparece mais vítima, mais passiva, mais inocente do que nunca. Também um autor anónimo da *Fénix Renascida* (1716) celebrou em versos difíceis a morte da Castro. Mas durante este período nenhuma obra de vulto ficou a assinalar entre nós a literatura inesiana.

O séc. XVIII vai dar novos aspectos ao tema. O sentimentalismo frouxo e a galantaria, a complicação da intriga amorosa que neste período vão distinguir as obras consagradas ao caso devem-se principalmente ao francês Houdar de La Motte, cuja *Inês de Castro* (1723) conheceu, não só em França, mas em toda a Europa, um êxito e uma repercussão invulgares. Quando os homens da Arcádia, na sua tentativa de regresso às fontes de inspiração nacional, voltaram a desenvolver o tema, já não puderam furtar-se à influência deliquescente de La Motte; depois, o academismo, a regularidade excessiva apagaram o fogo da paixão que é a própria medula humana do episódio; assim sucede na *Inês de Castro* (1774), de Manuel Figueiredo, e na *Castro* (1781), de Domingos dos Reis Quita; no teatro arcádico, o carácter de Afonso IV perde em nobreza e em dura subordinação à razão de Estado (em Quita, os conselheiros assassinam Inês contra a vontade do rei); Inês aparece pálida e sem relevo, monótona nos seus queixumes, e a raivosa paixão de Pedro congela-se em lamentações elegantes e frias. Por toda a parte o tema de Inês triunfa no teatro; entre nós, não são já apenas os arcades, é o teatro de cordel que leva o tema, nas suas linhas fundamentais – embora penetrado também da influência de La Motte –, às camadas populares, restituindo-lhe em vivacidade dramática o que perdia em verdade histórica. Na poesia lírica, também o tema continuou a ser explorado, e o culto de Camões, que no século anterior se tornara tão vivo, mantém-se presente nas citações e paráfrases do episódio da Castro. As poesias de alguns arcades – António Ribeiro dos Santos, “Sonetos à morte de Inês de Castro”, Curvo Semedo, “Cartas de Inês de Castro ao Príncipe D. Pedro”, e o poema anónimo em dois cantos *Saudades de Inês de Castro* – glosam geralmente Camões, mas introduzem notas de sentimentalismo moderno, esboçam comoventes cenas familiares, deixam adivinhar uma censura à crueldade dos motivos políticos; o último, *Saudades*, enreda-se ainda em obscuros artificios gongóricos, às vezes de belo efeito estético. Dentro do verdadeiro espírito arcádico, de pureza linguística e regresso à tradição, escreveu Bocage a “Cantata à morte de D. Inês”, que insinua conselhos de clemência aos soberanos e termina com um quadro vasto e sobrecarregado de alegoria mitológica.

O teatro de cordel punha sobretudo em relevo os aspectos pomposos e horripilantes do drama – que ao mesmo tempo as paródias iam caricaturando, por ex., *Só amor faz impossíveis* (1764), de Manuel José de Paiva; insistia-se nos aspectos que podiam sensibilizar e apavorar o público. O Romantismo aproximava-se: por toda a parte o tema de Inês triunfava, vulgarizava-se, era arremedado em paródias, idealizado em *ballets*, cantado em óperas. O conteúdo humano, a grandeza artística do tema sofriam com esta vulgarização. E a tendência ambiente para o sentimental familiar e aburguesado, para o frouxo, o piegas, o romanesco, fizeram de Inês, mais do que uma grande amadora, uma digna e infeliz mãe de família, esposa legítima (porque o pormenor do casamento secreto está em todas as obras do séc. XVIII aceite como verdade irrefutável), rodeada de crianças indefesas, vítima, muitas vezes, do ciúme dum rival ou do despeito dum amante repellido; a sua tragédia simples e terrível perde em grandeza; o sentido mítico do amor fatal, o valor lendário especificamente português, parecem esquecidos.

O Romantismo ia dar novos aspectos ao tema. João Baptista Gomes publica em 1803 uma *Nova Castro* inspirada em Quita, mas onde os aspectos patéticos aparecem mais carregados. A partir da 5ª edição, a *Nova Castro* (1830) surge enriquecida com a cena da coroação póstuma que tão vasto êxito iria alcançar.

Aliás, o tema de Inês parecia feito para cativar o gosto romântico: medievalismo, amor fatal e irresistível, oposição do Estado ao indivíduo, triunfo final da paixão excessiva, aparato fúnebre — nada faltava.

Garrett planeou, mas não chegou a escrever, um drama cuja acção se situava na guerra civil que se seguiu à morte de Inês, procurando na Idade Média livre e altiva uma acusação ao partido miguelista. Os estudos históricos de Herculano e depois de Oliveira Martins vieram lançar uma luz de verdade histórica sobre acontecimentos que, durante três séculos, tinham sido considerados dum ponto de vista predominantemente literário e constituíam já uma forte tradição. D. Pedro, o seu carácter, o seu reinado, estudados nas crónicas e nos actos políticos, apareceram pela primeira vez na sua realidade vivida.

É neste espírito histórico que vão orientar-se as novas interpretações literárias dos temas, como a *D. Inês de Castro*, de Júlio de Castilho, publicada no Rio em 1875, que procura desenhá-la com nitidez a psicologia de cada personagem e mantém o gosto do pitoresco medieval. Este novo pendor dos espíritos levou naturalmente a atenção dos escritores a incidir sobre a figura de D. Pedro, muito mais conhecida e iluminada e por isso muito mais susceptível de reconstituição do que a de Inês – aquela que, exactamente pelo pouco que dela se sabe, mais se prestou à criação da lenda. Henrique Lopes de Mendonça, Marcelino Mesquita e António Patrício, respectivamente em 1891, 1916 e 1918, publicaram dramas cuja figura central é D. Pedro – baseando-se todos na lição das crónicas. Era a época áurea do drama histórico. Entre nós *A Morta*, de H. Lopes de Mendonça, é a evocação teatral da influência póstuma de Inês na vida do Justiciero. Marcelino e Patrício, em *Pedro o Cruel e Pedro o Cru*, insistem no tema da vingança, dando o maior relevo à figura do Rei. Em 1894, publicara Maximiliano de Azevedo a última *Inês de Castro* centrada nas cenas da despedida e da morte e, em 1903, José de Sousa Monteiro escreve um *D. Pedro* que continua a tradição portuguesa de um teatro estático, muito mais lírico do que dramático.

Durante largo período, a poesia lírica, dominada muito tempo pelo impulso romântico de subjectivismo e confissão pessoal, modelada depois por um gosto do exótico, do estranho e

do difícil, ou do imediato e quotidiano, esquece o tema de Inês. A corrente nacionalista e saudosista aproveitou de novo o tema, tão especificamente português pelo ambiente e pelo conteúdo emocional e que a genial intuição de Camões tão fortemente caracteriza como tal. Em 1900, Eugénio de Castro, retomando-o sob o novo ângulo no seu poema *Constança*, deu-lhe de novo o encanto coimbrão, a melancolia da paisagem, a doçura dos sentimentos. O poema, que é paixão e morte de Constança, a glorificação dum amor puro e resignado, extrai e sublima do tema de Inês tudo quanto é melancolia solitária, saudade do amor que se apaga, aceitação de um destino que irresponsabiliza todas as personagens, pressentimento da desgraça próxima, fusão da alma enamorada e triste com a paisagem doce e cismadora.

O que, dum modo geral, caracteriza as obras contemporâneas e as distingue das anteriores é a decidida perspectiva histórica e, simultaneamente, a consciência – própria de sensibilidades formadas pelo Parnaso e pelo Simbolismo –, de que importava conservar ao tema o seu valor de lenda, não o imbuir de um realismo que, como nas épocas anteriores, fizesse dele um drama de caracteres ou de situações, sem halo de mito. Sem serem iludidos pela tradição, sem lhe darem um crédito que a sua erudição não consente, os autores modernos afectam muitas vezes tomá-la como verdade e adoptam o tom ingénuo de velhos cronistas, ou directamente exaltam o valor lendário do tema. É o caso de Antero de Figueiredo no seu estudo histórico romanceado *D. Pedro e D. Inês* (1913), e o de Afonso Lopes Vieira no célebre soneto “Até ao fim do mundo”. Todos os elementos da tradição literária ou popular (esta muito menos rica, porque a lenda de Inês é sobretudo de formação literária) aparecem aproveitados e revvalorizados.

A *Paixão de Pedro o Cru* (1943), de Afonso Lopes Vieira, dá bem a síntese do novo espírito em que é encarado na literatura portuguesa o tema da «mísera e mesquinha». Na plena posse de todos os elementos – história, lenda, iconografia, tradição literária – e dominando, com o seu temperamento de artista, todas as virtualidades contidas no tema, Afonso Lopes Vieira escreveu, num tom de simplicidade e adesão ingénua, um livro que condensa em bela forma literária o encanto e o prestígio deste episódio da História portuguesa, que se revelou, através da lenda e do génio de inumeráveis artistas, um dos mais fecundos temas da literatura nacional.

Ester de Lemos – “Inês de Castro”. In Jacinto do Prado Coelho, dir. – *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas, 1997. vol. 2.

Na literatura europeia

A história de Inês de Castro é um caso invulgar de interpenetração da crónica e da literatura. Ao tratá-la, os historiadores mais objectivos tornaram-se poetas. Como tema literário, revelou-se um verdadeiro fenómeno: uma vez descoberto, todas as épocas lhe viram interesse, cada inovação fez escola, as obras de maior êxito encontraram repetidamente tradutores e adaptadores. O carácter excepcional de certos aspectos e a liberdade que a fluidez da personagem dava à imaginação do artista são por certo as razões mais claras do sucesso internacional.

Se o tema Inês de Castro atraiu, ao longo dos séculos, vários escritores portugueses, o número de estrangeiros que têm escrito sobre ele, não fica, sem dúvida, aquém. Pensa-se que para este fenómeno tenha contribuído Juan de Mariana, que no país vizinho deu a conhecer a história de Pedro e Inês, na sua *Historia General de España* (1601), contada, depois, em inglês, em 1612, ainda que o tema tenha sido abordado, na tradição dramática espanhola por Bermúdez, no século XVI, em *Nise Lastimosa*. O texto literário que se lhe segue é já do séc. XVII, num soneto de Lope de Vega Carpio (1602), “Reynar después de morir”. Meio século depois, surge Luis Vélez de Guevara, com *Comedia famosa Reynar después de morir*, obra que, por sua vez, irá influenciar outros autores europeus.

Em 1688, uma autora francesa publica, embora no anonimato, em Paris e em Amesterdão, a primeira obra de repercussão europeia imediata sobre Inês, intitulada *Agnès de Castro, nouvelle portugaise*.

Em 1723, Antoine Houdar de la Motte, criou o que podemos chamar a tradição francesa de Inês de Castro, de que os dramaturgos franceses do século XIX se não afastaram. A demonstrá-lo, a *Inês de Castro*, de Victor Hugo (1853).

É, de facto, nos Românticos que o tema verá os seus grandes impulsionadores, ora em traduções de *Os Lusíadas* em inúmeras línguas europeias, ora em novos textos nos vários géneros, ou até em outras manifestações artísticas como a pintura, a ópera e o bailado, tendo, neste último e já no século XX, particular destaque *Pietro de Portugallo, ballo storico in cinque atti*, de Salvatore Taglioni (1927).

Outra obra que merece especial referência é a peça de Henry de Montherlant, *La Reine morte*, projectada na televisão francesa em 1961 e que, embora traduzida por David Mourão-Ferreira em 1960, só seria conhecida pelo público português em 1973, numa encenação de António Manuel Couto Viana. O drama de Montherlant foi traduzido para alemão como *Die tote Konigin*, para espanhol como *La Reina Muerta* e para inglês como *The Hollow Crown*.

Todas estas referências ao episódio demonstram que, para além da fonte de inspiração literária e iconográfica que Inês de Castro continua a representar, o assunto se mantém vivo na memória dos homens e não parece estar esgotado pelas inúmeras obras de todos os tempos que lhe têm sido dedicadas. Concretização de um dos mitos eternos da Humanidade, o da permanência do amor para além da morte, a história dos amores de Pedro e Inês tem uma força que o monumento por várias razões digno de admiração não deixa olvidar nem enfraquecer.

Adaptado de:

Helena Pires Nunes; Lina Maria Soares; Maria das Dores Marques – “Alguns itinerários do mito inesiano”. In *Tragédia Castro de António Ferreira: propostas de abordagem*. Mem Martins: Sebenta, 2000.

Maria Leonor Machado de Sousa – *Inês de Castro: um tema português na Europa*. Lisboa: Edições 70, 1987.



[...] Time is the evil. Evil.

A day, and a day

Walked the young Pedro baffled,
a day and a day

After Ignez was murdered.

Came the Lords in Lisboa

a day, and a day

In homage. Seated there

dead eyes,

Dead hair under the crown,

The King still young there beside her.

EZRA POUND (1925-30)

Por tua imensa piedade. Por tua imensa piedade
 desperta do sono em que jazes sepultada
 não para te conhecer mas para conhecer o que sou
 o que de mim é alguma coisa o imaginado de mim.
 Que te apartaste eu não
 percebo nem quero perceber porque de mim só foi
 o cair o engano eu vi claramente. Por tua imensa
 piedade espécie de corpo a noite outro corpo
 de noite que não impede sei muito bem que veja
 a ti em ti. O que quero. O que posso. O que i-
 gnoro. Mas todas as coisas são o teu querer. Se
 o fim do mundo aqui é tão distante porque me dizes
 aguarda espera torna a esperar?

Onde está o teu corpo? E do teu corpo os olhos
 onde estão? Corpo que me sirva todo o tempo.
 Em mim próprio te chamo mas não estás. Memória
 que tenho presente nela te encontro por graça em
 todo o lugar por tua imensa piedade.

JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE (1977)



António Lagarto

CENOGRÁFIA E FIGURINOS

Cenógrafo, figurinista e artista plástico. Licenciado em escultura pela St. Martin's School of Art, frequentou a Faculdade de Arquitectura de Lisboa e é Mestre em Environmental Media pelo Royal College of Art de Londres. Os seus trabalhos têm abrangido as áreas de fotografia, filme, design gráfico, ilustração e arquitectura de interiores. Iniciou a sua actividade para teatro em 1978, quando assinou, com Nigel Coates, a cenografia de *Ninguém – Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, enc. Ricardo Pais. Desde então assinou cenários e figurinos de espectáculos como *Fausto. Fernando. Fragmentos.*, a partir de Fernando Pessoa, enc. Ricardo Pais (1989); *Clamor*, de Luísa Costa Gomes, enc. Ricardo Pais (1994); *Slaves*, de Tony Kushner, enc. Jorge Lavelli (1996); *La Veuve Joyeuse*, de Franz Lehár, enc. Jorge Lavelli (Ópera de Paris – 1997); *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway, enc. Ricardo Pais (1997); *Noite de Reis*, de W. Shakespeare, enc. Ricardo Pais (1998), e *Madame*, de Maria Velho da Costa, enc. Ricardo Pais (2000). Trabalhou ainda para encenações de Alain Ollivier, Maria Emília Correia e Nuno Carinhas, e para coreografias de Robert Cohan, Vasco Wellenkamp, Olga Roriz, Ted Brandon, Paulo Ribeiro, John Cranko, Georges Garcia, entre outros. Participou na primeira edição da ExperimentaDesign, em 1999, e no mesmo ano apresentou, no âmbito do PoNTI, a exposição individual *Situ-Ações*, co-produção Teatro Nacional S. João/Fundação de Serralves. Em 2001, participou na exposição 2001 – Odisseia no Tempo, organizada pela Galeria Luís Sampa. Entre 1991 e 1995 foi director do FIT – Festival Internacional de Teatro (Lisboa) e, de 1989 a 1993, subdirector do Teatro Nacional D. Maria II. Para a Companhia Nacional de Bailado concebeu os figurinos de *Romeu e Julieta*, de Prokofiev (2001), e os cenários e figurinos de *A Bela Adormecida*, de Tchaikovski (1998), e de *Giselle*, de Adam (2002). Já em 2003, foi responsável pelo dispositivo cénico de *InezElétrica*, concerto músico-cénico comissariado por João Henriques, e pela cenografia e figurinos de *Uma Vida de Teatro*, de David Mamet, enc. Cornelia Geiser; *Castro*, de António Ferreira, enc. Ricardo Pais; *Roméu et Juliette*, de Hector Berlioz, versão cénica, enc. João Grosso (Teatro Nacional de S. Carlos) e *um Hamlet a mais*, espectáculo de Ricardo Pais com música de Vítor Rua para o texto de William Shakespeare.



Vítor Rua

MÚSICA

Músico, compositor, improvisador e videasta, foi um dos fundadores do grupo rock GNR e criou, posteriormente, com Jorge Lima Barreto, o grupo de música experimental/improvisada Telectu, no qual é músico e produtor. Intérpretes como Daniel Kientzy, John Tilbury, Frank Abbinanti, Peter Bowman, Kathryn Bennetts e Giancarlo Schiaffini, gravaram ou interpretaram composições suas em festivais nacionais e internacionais. Compõe regularmente música para teatro, dança, cinema, vídeo e performance. No teatro, destacam-se as colaborações com o Teatro da Cornucópia (*Mariana Espera Casamento/1983*, *Cimbelino*, *Rei da Britânia/2000*) e com o Teatro Nacional S. João (*Noite de Reis/1998*, *As Lições/1998*, *Arranha Céus/1999*, *Castro, um Hamlet a mais*, e *Rua! Cenas de Música para Teatro/2003*). Como compositor de música para dança trabalhou com os coreógrafos Paulo Ribeiro, João Fiadeiro, João Galante, Teresa Prima e Aldara Bizarro.



Ricardo Pais

ENCENAÇÃO

Nasceu em 1945. Enquanto aluno da Faculdade de Direito de Coimbra, inicia-se no teatro como membro do CITAC. Entre 1968 e 1971, frequenta o curso superior de Encenação do Drama Centre London onde obtém o Director's Course Diploma, tendo como prova de fim de curso *The Two Executioners*, de Arrabal. Foi professor da Escola Superior de Cinema de Lisboa (1975-83); coordenador dos projectos Área Urbana – Núcleo de Acção Cultural de Viseu (a partir de 1985) e Fórum Viseu – Serviço Municipal de Cultura e Comunicação; director do Teatro Nacional D. Maria II (1989-90), e comissário geral para Coimbra – Capital do Teatro (1992-93). Foi director do Teatro Nacional S. João entre Dezembro de 1995 e Setembro de 2000, tendo encenado aí os seguintes espectáculos: *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente (1996), *Mesas, Rádios, Pianos, Percussões e Repercussões* (1996), *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway (1997), *Raízes Rurais, Paixões Urbanas* (1997), *Músicas para Vieira* (1997), *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Eugène Ionesco (1998), *Noite de Reis*, de W. Shakespeare (1998), *Para Chopin – Piano Forte* (1999), *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* (1999), *Linha Curva, Linha Turva* (1999), *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires (1999), e *Madame*, de Maria Velho da Costa (2000). Dirigiu as duas primeiras edições do Festival PoNTI (1997 e 1999), tendo encenado, no contexto do PoNTI/Porto 2001, a ópera *The Turn of the Screw*, de Benjamin Britten. Em 2002, encenou *Hamlet*, de William Shakespeare. É assessor principal do quadro do Ministério da Cultura. Foi requisitado, em 2001, pelo Instituto Superior Politécnico de Viseu, onde desenvolveu projectos na área da formação em Artes do Palco. Em Outubro de 2002, volta a assumir o cargo de director do Teatro Nacional S. João, onde encenou *Castro*, de António Ferreira (2003), e *um Hamlet a mais*, espectáculo com música de Vítor Rua para o texto de W. Shakespeare (2003).



Fabio Iaquone

VÍDEO

Videasta, desenvolve um trabalho de carácter experimental no domínio das novas tecnologias. Formou-se no Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma. O seu trabalho tem vindo a ser apresentado na Mostra de Cinema de Veneza, Festival de Montreal, Festival de Novas Tecnologias de Maubeuge e Media Wave Video Festival. GANHOU, entre outros, o Pixel Movie Award. Destacam-se as parcerias artísticas que estabeleceu com Giorgio Barberio Corsetti – com quem colaborou na criação de dispositivos vídeo e multimédia, sendo *Woyzeck*, *Metamorfosi* e *Medea* os mais recentes trabalhos; com Robert Wilson – em *Giorgio Armani Story*, *Commandment*, *Relative Lights* e *Prometeo*; e com Ricardo Pais – foi responsável pelos vídeos e vídeo dispositivo do concerto músico-cénico *Para Chopin – Piano Forte*, tendo co-realizado, com João Tuna, a versão vídeo, exibida na RTP, de *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Ionesco. No domínio da ópera, colaborou na produção de *La Voix Humaine*, *Erwartung*, *Julie*, *Milton*, *La Bohème* e *The Turn of the Screw*, esta última encenada por Ricardo Pais e apresentada no âmbito do PoNTI 2001. Os seus projectos multimédia *Caput VIII*, *Zoo – concerto per pelli e respiro*, *CYP 17 e 01 Zoovence* foram apresentados no Palazzo delle Esposizioni di Roma, PoNTI '99 (Porto), Springdance (Holanda), Korso Festival (Holanda), Ópera de Atenas, Ópera de Roma, Bienal de Veneza, Ópera de Rennes, Festival Maggio Fiorentino (Florença), Valência e Bombaim. Em 2003, assinou o vídeo de duas encenações de Ricardo Pais: *Castro*, de António Ferreira, e *um Hamlet a mais*, este último em parceria com Paulo Américo.



Nuno Meira

DESENHO DE LUZ

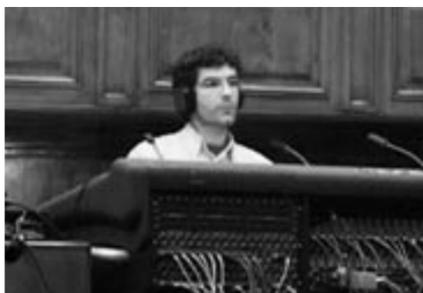
Nasceu em 1967. Trabalhou, entre outros, com os encenadores António Durães, António Fonseca, António Lago, Afonso Fonseca, Fernando Candeias, Fernando Moreira, João Cardoso, João Pedro Vaz, Manuel Sardinha, Nicolau Pais, Nuno Carinhas, Nuno M Cardoso, Ricardo Pais e Sara Barbosa, e com o coreógrafo Paulo Ribeiro. Foi sócio-fundador do Teatro Só, onde assinou o desenho de luz de diversas produções, e integrou a equipa de luz do TNSJ. Sócio-fundador de O Cão Danado e Companhia, é também colaborador regular da ASSÉDIO, assegurando o desenho de luz de quase todos os seus espectáculos, sendo os mais recentes *O Triunfo do Amor* (ASSÉDIO/TNSJ/2002), *Uma Noite em Novembro* (2003), *No Campo* (ASSÉDIO/TNSJ/2003), e remontagem de *(A)tentados* (2003). Foi também responsável pelo desenho de luz de *Hamlet*, de W. Shakespeare, enc. Ricardo Pais (Ensemble/TNDMII/TNSJ/Teatro Viriato – CRAEB/IPAE/ANCA/2002), *Silicone Não*, concepção, direcção e coreografia de Paulo Ribeiro (Coimbra, Capital Nacional da Cultura/Teatro Viriato – CRAEB/Companhia Paulo Ribeiro/TNSJ/2003), *Castro*, e *um Hamlet a mais*, estes últimos espectáculos encenados por Ricardo Pais e produzidos pelo TNSJ em 2003. Foi ainda responsável pelo desenho de som de *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo de reabertura do TeCA.



Né Barros

COREOGRAFIAS

Nasceu no Porto, cidade onde co-fundou o Balleteatro. Iniciou a sua formação em dança clássica. Mais tarde, trabalhou outras vertentes no Smith College, nos Estados Unidos, onde residiu entre 1985 e 1986, e em Londres onde, em 1992, concluiu um Master em Dance Studies. Frequentou a Faculdade de Ciências do Porto e estudou teatro na Escola Superior Artística do Porto. Com a Balleteatro Companhia apresentou, ao longo dos últimos anos, os seus trabalhos, sendo os mais recentes *Vooum* (1999), *No Fly Zone* (2000) e *Vaga* (2003). Trabalhou ainda com a Companhia Nacional de Bailado onde apresentou *Passos em Branco* (1999), pela qual viria a receber o Prémio Melhor Coreografia, e com o Ballet Gulbenkian onde estreou *exo* (2001). No âmbito de um programa conjunto do Centro Cultural de Belém e Remix Ensemble apresentou, em 2002, *Nº 5*. Ao longo da sua carreira realizou várias performances e colaborou com diversos artistas, sendo as colaborações mais recentes com Lygia Pape (2000), e com o ELASTIC Group of Artistic Research em *Video Solo* (2003). Participou no apoio ao movimento e na coreografia de diversas produções do Teatro Nacional S. João, nomeadamente *A Salvação de Veneza* (1997), *Os Gigantes da Montanha* (1997), *As Lições* (1998), *A Ilusão Cómica* (1999), *Arranha Céus* (1999) e *Linha Curva, Linha Turva* (1999). Mais recentemente, foi responsável pelas coreografias do espectáculo *Castro*, de António Ferreira (enc. Ricardo Pais/TNSJ/2003), e de *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, de Botho Strauss (enc. João Lourenço/Teatro Aberto e TNSJ/2003). Trabalhou também como actriz em *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente, enc. Ricardo Pais; em *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller, enc. João Paulo Seara Cardoso e Isabel Barros, e foi protagonista do filme *Mas'sin*, realizado por Saguenail. Na área da video-dança realizou trabalhos com que participou em festivais como Dance Screen (Frankfurt/1993, Lyon/1996) e Napolidanza (Nápoles/2000). No ensino, tem sido convidada para leccionar em instituições como a Faculdade de Motricidade Humana, a Escola Superior de Dança de Lisboa e a Escola Superior Artística do Porto.



Francisco Leal

DESENHO DE SOM

Nasceu em Lisboa, em 1965. É responsável pelo Departamento de Som do Teatro Nacional S. João. Efectuou estudos de música na Academia de Amadores de Música e na Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, em Lisboa. Iniciou a sua actividade profissional no teatro como sonoplasta, em 1988. Em 1989, ingressou no Angel Studio, onde aprendeu técnicas de captação e gravação de som. Desde então, a sua actividade tem-se dividido entre espectáculos de teatro, dança, música e a gravação e edição de som.



Frederico Lourenço

APOIO DRAMATÚRGICO

Nasceu em Lisboa, em 1963. Estudou cravo na Escola Superior de Música de Lisboa e licenciou-se, em 1988, em Língua e Literaturas Clássicas na Universidade de Lisboa, onde se viria a doutorar em 1999 com uma tese sobre tragédia grega. Traduziu duas peças de Eurípides, *Hipólito* e *Íon*, ambas editadas pela Colibri. É docente da Faculdade de Letras de Lisboa desde 1990, onde lecciona Cultura Clássica e Literatura Grega, ao nível da licenciatura, e Temas da Literatura Portuguesa Quinhentista, ao nível da pós-graduação. É autor dos romances *Pode um Desejo Imenso* (2002), *O Curso das Estrelas* (2002) e *À Beira do Mundo* (2003), publicados pelas Edições Cotovia. Na mesma editora saiu, em 2003, a sua nova tradução da *Odisseia*, de Homero.



Carlos Mendes de Sousa

APOIO DRAMATÚRGICO

Professor da Universidade do Minho onde ensina Literatura Brasileira e, na pós-graduação, Literatura Portuguesa. Desenvolve presentemente um projecto de pesquisa sobre a influência da literatura quinhentista na poesia portuguesa contemporânea. Publicou os livros *O Nascimento da Música. A Metáfora em Eugénio de Andrade* (1992) e *Clarice Lispector. Figuras da Escrita* (Grande Prémio de Ensaio Literário APE/Portugal Telecom, 2000). Tem no prelo uma *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa* (em colaboração com Eunice Ribeiro). É autor de ensaios sobre literatura editados em diversas publicações nacionais e estrangeiras, e co-director da revista de poesia *Relâmpago*.



João Henriques

VOZ E ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. A sua formação artística incluiu o Curso Superior de Canto na Escola Superior de Música de Lisboa, na classe do Prof. Luís Madureira, e a Pós-graduação com Distinção em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres), onde também obteve o diploma LRAM para o ensino do Canto. Com *Hamlet* (enc. Ricardo Pais/co-produção Ensemble/TNDMII/TNSJ/Teatro Viriato – CRAEB/IPAE/ANCA/2002), realiza o seu primeiro trabalho enquanto assistente de encenação no âmbito de um estágio de formação patrocinado pela Casa da Música. Seguiram-se *Três Extravagâncias* (enc. Paulo Ribeiro/co-produção Casa da Música/Estúdio de Ópera do Porto/Rivoli Teatro Municipal/2002) e *Duas Óperas de Câmara* (enc. Cornelia Geiser/produção Casa da Música/2002). Em 2003 encenou o espectáculo *Ma Mère l'Oye*, com os pianistas Fausto Neves e Pedro Burmester, para o Serviço Educativo da Casa da Música, e comissariou o concerto músico-cénico *InezElétrica*, apresentado no Salão Nobre do TNSJ. Seguiram-se as assistências de encenação de *Castro*, *um Hamlet a mais* (encenações Ricardo Pais/produção TNSJ/2003) e do espectáculo músico-cénico *Rua! Cenas de Música para Teatro*, tendo neste último participado também como cantor. Em Novembro, encenou, para o Serviço Educativo da Casa da Música, o espectáculo *A Menina do Mar*, a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, com música de Fernando Lopes-Graça. Actualmente exerce, no Teatro Nacional S. João, as funções de assistente de direcção artística, colaborador nas actividades do Salão Nobre e professor residente de voz e elocução.



Micaela Cardoso

Inês de Castro

Nasceu no Porto, em 1974. Frequentou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Em televisão, participou na série *A Viúva do Enforcado*, no episódio-piloto do programa *T Vírus*, foi protagonista do telefilme *Na Véspera do Natal*, de Maurício Farias, e da mini-série *Macau – As Duas Faces de Cláudia*, e integrou o elenco da telenovela *A Senhora das Águas*. No cinema, protagonizou *Bloodline/Laços de Sangue*, realizado por Pál Erdoss, coprodução húngaro-polaca-hispano-portuguesa, participou em *Namoi/A Casa*, do realizador lituano Sharunas Bartas, e em *O Rapaz do Trapézio Voador*, realização de Fernando Matos Silva, que lhe valeu o prémio de Melhor Actriz do Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira. Entre 1996 e 1998, participou regularmente nos espectáculos apresentados no Teatro Nacional São João: *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente, enc. Ricardo Pais; *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca, enc. Nuno Carinhas; *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway, enc. Ricardo Pais; *Os Gigantes da Montanha*, de Luigi Pirandello, enc. Giorgio Barberio Corsetti; *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Eugène Ionesco, enc. Ricardo Pais, e *Noite de Reis*, de William Shakespeare, enc. Ricardo Pais. Participou também no projecto “Os Sons, Menina!... – teatros radiofónicos”, uma iniciativa conjunta da Rádio Nova/TNSJ. Em 1999, foi distinguida com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte. A sua carreira no teatro inclui também colaborações com companhias como O Bando (*Trilhos/coord. geral João Brites/1994*), Pogo Teatro (*Lips on Lab/1995*, *Handicap/1996*, *Balada a Mr. Brandy/1996*, encenações de Ruy Otero, *Mainstream/criação colectiva/1999*, e no filme *Road Movie/direcção Ruy Otero/1996*), *As Boas Raparigas... (O Paraíso/enc. Rogério de Carvalho/1995)*, *Comuna – Teatro de Pesquisa (Categoria 3.1 – morire di classe/enc. Álvaro Correia/2001)*, e Teatro dos Aloés (*Amor, Verdade e Mentira/enc. José Peixoto/2002*). Já em 2003, participou em *O Caminho Solitário*, de Arthur Schnitzler, enc. Rogério de Carvalho, apresentado no TNDMII (Lisboa) e TAGV (Coimbra).



Luísa Cruz

Ama

Tem o curso de Formação de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema do Conservatório Nacional de Lisboa. Para além do trabalho em teatro, a sua carreira enquanto actriz inclui também o cinema, tendo participado em filmes realizados por Fernando Matos Silva (*Ao Sul*), Leão Lopes (*Ihéu de Contenda*) e Teresa Villaverde (*Os Mutantes*). Em televisão, integrou o elenco de séries e telenovelas, para além de ter participado regularmente em dobragens para filmes infantis. No teatro, trabalha como actriz profissional desde 1985. Durante dez anos esteve ligada ao Teatro da Cornucópia onde, para além de Luís Miguel Cintra, trabalhou com encenadores como Rui Mendes, Adriano Luz, Christine Laurent, Stephan Stroux, Miguel Guilherme e José Wallenstein. Colaborou pela primeira vez com o TNSJ no espectáculo *Para Chopin – Piano Forte*, dir. cénica Ricardo Pais, dir. musical Pedro Burmester (1999), a que se seguiram *A Ilusão Cómica*, de Pierre Corneille, enc. Nuno Carinhas (1999), *Linha Curva, Linha Turva*, dir. cénica Ricardo Pais, dir. musical Jeff Cohen (1999), *Barcas*, de Gil Vicente, enc. Giorgio Barberio Corsetti (2000), *Entradas de Palhaços*, enc. António Pires (David & Golias/TNSJ/2000), e *História de Babar, o Elefantezinho/A Menina do Mar*, recital com direcção musical de João Paulo Santos. Já este ano, integrou o elenco de *um Hamlet a mais*, espectáculo de Ricardo Pais com música de Vítor Rua para o texto de W. Shakespeare, e de *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo de reabertura do Teatro Carlos Alberto. Em 1989, recebeu o Prémio Melhor Jovem Actriz atribuído pela revista *O Actor*, e o Prémio Actriz Revelação atribuído pelo semanário *Se7e*.



João Pedro Vaz

Infante D. Pedro

Nasceu no Porto, em 1974. Trabalhou com os encenadores Paulo Castro, Rogério de Carvalho, Cândido Ferreira, João Cardoso, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Jorge Silva Melo, Nuno Cardoso, António Durães, Fernando Mora Ramos, Nuno Carinhas, José Wallenstein, Nicolau Pais, João Lourenço e Marcos Barbosa, com o compositor Heiner Goebbels e com os realizadores Francisco Manso, Luís Filipe Rocha e Paulo Rocha. Co-fundador da ASSÉDIO. Concebeu *leituras. garrett*, a partir de Almeida Garrett (ASSÉDIO/Delegação Regional de Cultura do Norte/1999), *Pão e laranjas*, inserido no projecto “Uma mesa e duas cadeiras” (Teatro do Campo Alegre/2001), *Doze Nocturnos em Teu Nome*, de Maria G. Llansol e Amílcar V. Dias (ASSÉDIO/2001), e dirigiu *Uma Noite em Novembro*, de Marie Jones (ASSÉDIO/2003). Foi responsável pela encenação de *(A)tentados*, de Martin Crimp (ASSÉDIO/2000), e *A Dor*, de Marguerite Duras (sem-teia/2001). Como actor, colaborou nos espectáculos do Teatro Nacional S. João *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway (TNSJ/1997); *Os Gigantes da Montanha*, de Luigi Pirandello (TNSJ/1997); *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de Edward Bond (TNSJ/1998); *Sexto Sentido*, de Regina Guimarães, Abel Neves, Francisco Duarte Mangas e António Cabrita (TNSJ/Dramat/1999); *Barcas*, a partir de Gil Vicente (TNSJ/2000); *O Fantástico Francis Hardy, Curandeiro*, de Brian Friel (ASSÉDIO/TNSJ/2000); *Supernova*, de Abel Neves (TNSJ/Dramat/Teatro Vila Velha/Companhia Teatro dos Novos/CENDREV/2000); *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke (TNSJ/Teatro Só/2001); *Dorme Devagar*, de João Tuna (ASSÉDIO/TNSJ/2001); *Castro*, de António Ferreira (TNSJ/2003), e *Os Dias de Hoje*, de Jacinto Lucas Pires (Lilástico/TNSJ/2003). Recebeu o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte 2000 (Ministério da Cultura/IPAE). Em 2002, protagonizou *Peer Gynt*, de Ibsen, enc. João Lourenço, no Teatro Aberto, participou no filme *A Passagem da Noite*, de Luís Filipe Rocha, estreado em 2003, e encenou *O Triunfo do Amor*, de Marivaux (ASSÉDIO/TNSJ/2002). Recentemente, integrou o elenco da leitura encenada *Sónia & André*, com direcção cénica de Nuno Carinhas, participou no filme *Vanitas*, de Paulo Rocha, a estrear em 2004, e encenou a remontagem de *(A)tentados*.



Nicolau Pais

Secretário

Nasceu em Londres, em 1975. Frequentou o Actor's Course do Drama Centre London. Iniciou a sua actividade profissional em 1998, no espectáculo *O Segredo Maior*, de José Carretas e João Lóio. Participou em diversos espectáculos produzidos pelo Teatro Nacional S. João, entre os quais *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Ricardo Pais (1999), *Barcas*, de Gil Vicente, encenação Giorgio Barberio Corsetti (2000), *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, enc. José Wallenstein (2001), e *Hamlet*, de W. Shakespeare, enc. Ricardo Pais (2002). Trabalhou ainda com os encenadores João Pedro Vaz (*(A)tentados*, 2000/2003), José Carretas (*A Titúria*, 2001), Marcos Barbosa (*Escrever, Falar*, 2001; *Os Dias de Hoje*, 2003), e Nuno Cardoso (*Valparaíso/2002*). Recentemente, integrou o elenco de *Castro*, de António Ferreira, enc. Ricardo Pais; *um Hamlet a mais*, a partir de W. Shakespeare, enc. Ricardo Pais, e *Rua! Cenas de Música para Teatro*, espectáculo músico-cénico de reabertura do Teatro Carlos Alberto. Assinou a encenação de *Dorme Devagar*, de João Tuna (2001), e encenou e interpretou *Coração Transparente*, de Jacinto Lucas Pires (2002).



Emília Silvestre

Coro

Nascida no Porto, iniciou a sua actividade no teatro aos 14 anos. Como actriz, participou em espectáculos das companhias Seiva Trupe, Teatro Experimental do Porto, Os Comediantes e TEAR. Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras do Porto, fez diversos cursos de Voz e Interpretação com nomes como M. Shelly e Lynn A., Roberto Merino, Polina Klimovetskaya, Julie-Wilson Dickson, Luís Madureira, Kuniaki Ida, entre outros. É um dos elementos fundadores do Ensemble – Sociedade de Actores, integrando a maioria dos elencos dos espectáculos da companhia. Nas diversas participações em encenações de Ricardo Pais contam-se *A Tragicomédia de Dom Duardos* (1996), *As Lições* (1998), *Noite de Reis* (1998), *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* (1999), *Linha Curva, Linha Turva* (1999), e *Arranha Céus* (1999). Em televisão, para além do trabalho como actriz em *O Motim*, *A Viúva do Enforcado*, *Clube Paraíso*, *Os Andrades*, *Ora Viva e Elsa, uma Mulher Assim*, mantém uma actividade regular como directora de dobragens. Tem exercido a sua actividade docente no Ensino Secundário, na Academia Contemporânea do Espectáculo e na ESMAE. Do seu trabalho mais recente fazem parte as interpretações em *Hamlet*, de W. Shakespeare, enc. Ricardo Pais (2002), *José Matias*, de Luísa Costa Gomes, enc. Nuno Carinhas (2002), *Castro*, de António Ferreira, enc. Ricardo Pais (2003), *Sónia & André*, leitura encenada de excertos das peças *Tio Vânia* e *Três Irmãs*, de Anton Tchekov (2003) e *Uma Cama entre Lentilhas*, de Alan Bennett, enc. Jorge Pinto (2003).



António Durães

D. Afonso IV

Nasceu na Figueira da Foz, em 1961. Frequentou o curso da Escola de Formação Teatral do Centro Cultural de Évora. É actor profissional desde 1984 e, a partir de 2000, professor de Teatro na ESMAE. Tem trabalhado, entre outros, com os encenadores/realizadores Luís Varela, José Valentim Lemos, Figueira Cid, Mário Baradas, Rui Madeira, António Fonseca, José Ananias, Mark Donford-May, José Wallenstein, Jorge Silva Melo, Paulo Castro, Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Giorgio Barberio Corsetti, José Carretas, Saguenail, Paulo Rocha e João Pedro Vaz. Colaborou pela primeira vez com o Teatro Nacional S. João em *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998) e, desde então, integrou o elenco de espectáculos como *Noite de Reis* (1998), *A Ilusão Cómica* (1999), *Para Garrett – Frei Luís de Sousa* (1999), *Linha Curva, Linha Turva* (1999), *Barcas* (2000), *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros* (TNSJ/Teatro Só/2001), *Tia Dan e Limão* (ASSÉDIO/TNSJ/2001), *Hamlet* (Ensemble/TNDMII/TNSJ/Teatro Viriato – CRAEB/IPAE/ANCA/2002), *O Triunfo do Amor* (ASSÉDIO/TNSJ/2002), *Castro* (TNSJ/2003), *um Hamlet a mais* (TNSJ/2003), e *Rua! Cenas de Música para Teatro* (TNSJ/2003). Exerce regularmente, desde 1995, a actividade de encenador. Integra, desde a fundação, o colectivo Sindicato de Poesia.



João Cardoso

Pêro Coelho

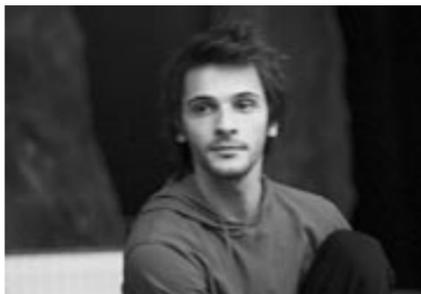
Nasceu no Porto, em 1956. Como actor, trabalhou com os encenadores Moncho Rodrigues (*A Boda dos Pequenos Burgueses*, *Uma História*, *Viver como Porcos*, *Florânia ou a Perfeita Felicidade* e *Quase um Conto de Fadas*), Fernanda Lapa, João Paulo Costa, Peter Field, Rogério de Carvalho, Lawrence Boswell (*O Animador*), Silviu Purcarete (*A Tempestade*), Jorge Silva Melo (*A Tragédia de Coriolano* e *A Queda do Egoísta Johann Fatzler*), António Durães (*Peça Com Repetições*), Fernando Mora Ramos (*Sexto Sentido* e *Supernova*), Nuno Carinhas (*O Fantástico Francis Hardy*, *Curandeiro*, *Tia Dan* e *Limão e Sónia & André*), João Pedro Vaz (*(A)tentados*, *O Triunfo do Amor* e *Uma Noite em Novembro*), José Wallenstein (*A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns Dos Outros*), entre outros. Em 2003, trabalhou com Ricardo Pais, integrando o elenco de *Castro*, de António Ferreira. Participou também em filmes dos realizadores Paulo Rocha, Fernando Lopes e Solveig Nordlund. É co-fundador, director, encenador e actor da ASSÉDIO, para a qual encenou *O Falcão*, de Marie Laberge (1998), *Belo?*, de Gerardjan Rijnders (1999), *Três num Baloço*, de Luigi Lunari (2001), *Cinza às Cinzas*, de Harold Pinter (2002), *Distante*, de Caryl Churchill (2002), e *No Campo*, de Martin Crimp (2003). É ainda responsável pela encenação de *No Reino da Bicharada*, de Manuel António Pina (TEP/1996), e *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn (TEP/1997).



Ivo Alexandre

Diogo Lopes Pacheco

Nasceu no Porto, em 1977. Fez o curso de Teatro na Balletteatro Escola Profissional, Porto. Como actor, trabalhou com os encenadores João Paulo Seara Cardoso, José Wallenstein, Paulo Castro, Jorge Silva Melo, João Pedro Vaz, Manuel Wiborg, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, Ana Luísa Guimarães, Fernando Moreira e Carlos Avilez. Trabalhou pela primeira vez com o Teatro Nacional S. João em *Arranha Céus* (Dramat/TNSJ/Teatro Bruto/1999), e posteriormente nos espectáculos *Barcas* (TNSJ/2000), *A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros* (TNSJ/Teatro Só/2001), *O Caos é Vizinho de Deus* (Produções Paulo Castro/ANCA/TNSJ/2001), *Hamlet* (Ensemble/TNDMII/TNSJ/Teatro Viriato – CRAEB/IPAE/ANCA/2002), *Auto da Visitação* (TNSJ/2002), *O Triunfo do Amor* (ASSÉDIO/TNSJ/2002), *Castro* (TNSJ/2003), e *Os Dias de Hoje* (Ililástico/TNSJ/2003). Mais recentemente, participou na remontagem de *(A)tentados*, de Martin Crimp, enc. João Pedro Vaz. Encenou *O Meu Caso* e *Mário ou Eu Próprio-Outro*, ambos de José Régio, e *O Mundo Acaba Ontem*, baseado em textos de Millôr Fernandes. No cinema, participou no filme *Cães Raivosos*, de Paulo Castro, bem como em várias curtas-metragens. Na televisão, integrou o elenco de várias séries televisivas, nomeadamente *Major Alvega* e *A Hora da Liberdade*.



Pedro Almendra

Mensageiro

Nasceu em Braga, em 1976. Completou o curso de teatro da ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo. *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès, encenado por António Lago, em 1998, foi o seu primeiro trabalho profissional. Seguiram-se-lhe *Os Excedentes*, com o Grupo Contracena, encenação de Gil Filipe; *Montras de Solidão*, um dos projectos de encenamento da Porto 2001, com textos de Marcos Barbosa e José Carretas, e *Chuva de Verão*, encenação de Afonso Fonseca, para a Companhia de Teatro de Braga. Posteriormente, trabalhou com Nuno Cardoso em *Valparaíso*, de Don DeLillo (2003), e com Ricardo Pais em *um Hamlet a mais* (2003), a partir de W. Shakespeare. A colaboração com o TNSJ teve início em 2002, com a participação na leitura encenada de textos da Oficina de Escrita orientada por Luísa Costa Gomes, e na leitura do texto *Estrela da Manhã*, de António Ferreira, vencedor do Concurso de Novas Dramaturgias 2001. *Rua! Cenas de Música para Teatro* é a sua mais recente colaboração com o TNSJ.



João Reis

Voz off

Nasceu em Lisboa, em 1965. No teatro, estreou-se em *D. João e a Máscara*, de António Patrício (enc. Mário Feliciano/1989-90), no Teatro da Politécnica. Foi um dos fundadores do grupo Ópera Segundo São Mateus, tendo participado em *Apontamentos de Insurreição* e *Protesto* (1990), a partir de textos de Raul Ball e Samuel Beckett, e *Sangue no Pescoço do Gato* (1991), de Rainer Werner Fassbinder, ambos encenados por José António Pires. Seguem-se participações em espectáculos encenados por Carlos Pimenta, José Wallenstein, Miguel Guilherme, Luís Miguel Cintra, Jorge Lavelli, Carlos Avilez e Rui Mendes. No Teatro Nacional S. João, estreia-se com *A Tragicomédia de Dom Duárds*, de Gil Vicente (enc. Ricardo Pais/1996), seguindo-se-lhe *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca (enc. Nuno Carinhas/1996), *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway (enc. Ricardo Pais/1997), *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Ionesco (enc. Ricardo Pais/1998), *Noite de Reis*, de William Shakespeare (enc. Ricardo Pais/1998), *A Ilusão Cómica*, de Pierre Corneille (enc. Nuno Carinhas/1999), *Linha Curva, Linha Turva* (enc. Ricardo Pais/1999), *Arranha Céus*, de Jacinto Lucas Pires (enc. Ricardo Pais/1999) e *Barcas*, de Gil Vicente (enc. Giorgio Barberio Corsetti/2000). Em 1999 assinou a direcção cénica de *Buenas Noches, Mi Amor*, a partir de *Três Cartas da Memória das Índias*, de Al Berto. No âmbito de uma iniciativa conjunta da Rádio Nova e do TNSJ, foi co-responsável pelo projecto “Os Sons, Menina!... – teatros radiofónicos” (1999), como realizador e autor. No cinema trabalhou com os realizadores Pedro Salgueiro, António de Macedo, Pedro Sena Nunes, Edgar Pêra, Sandro Aguilhar, João Canijo, Luís Filipe Rocha e Ruy Guerra. Em televisão, tem participado em séries e telenovelas. As suas últimas interpretações no teatro foram *Até Mais Ver* (2000), de O. Bukowski, *A Visita* (2001), de Eric-Emmanuel Schmitt, e *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia* (Teatro Aberto/TNSJ/2003), de Botho Strauss, encenações de João Lourenço. Em 2002, protagonizou *Hamlet*, e em 2003, *um Hamlet a mais*, ambas encenações de Ricardo Pais, com quem voltou a colaborar na peça *Castro* e no espectáculo músi-co-cénico *Rua! Cenas de Música para Teatro*.

Em quem pensar, agora, senão em ti? Tu, que me esvaziaste de coisas incertas, e trouxeste a manhã da minha noite. É verdade que te podia dizer: «Como é mais fácil deixar que as coisas não mudem, sermos o que sempre fomos, mudarmos apenas dentro de nós próprios?» Mas ensinaste-me a sermos dois; e a ser contigo aquilo que sou, até sermos um apenas no amor que nos une, contra a solidão que nos divide. Mas é isto o amor: ver-te mesmo quando te não vejo, ouvir a tua voz que abre as fontes de todos os rios, mesmo esse que mal corria quando por ele passámos, subindo a margem em que descobri o sentido de irmos contra o tempo, para ganhar o tempo que o tempo nos rouba. Como gosto, meu amor, de chegar antes de ti para te ver chegar: com a surpresa dos teus cabelos, e o teu rosto de água fresca que eu bebo, com esta sede que não passa. Tu: a primavera luminosa da minha expectativa, a mais certa certeza de que gosto de ti, como gostas de mim, até ao fim do mundo que me deste.

NUNO JÚDICE (2001)

Castro na centrífugadora

Regresso ao lugar do crime. Pedacos recuperados da conversa fabricada por António M. Feijó e Ricardo Pais nos idos de Janeiro. Ideias sem prazo de validade. **Castro**: versão 1.0 e versão remasterizada – ditos e contraditos comuns.

Línguas

RICARDO PAIS O conceito de língua, entre os sécs. XIV e XVI, era bem diferente do que é hoje. A permeabilidade entre as línguas era muito maior, nomeadamente entre o galego e o português, e Inês de Castro era galega, convém não esquecer. Como convém dizer que António Ferreira – com quem me identifico apaixonadamente na defesa da língua portuguesa – fez questão de só escrever em português, podendo fazê-lo em castelhano!

Vozes

RP O dispositivo cenográfico aqui é mais sonoro, mais vibrante. É uma amplificação que parte da mesma produção de voz que o actor faria sem ela. Portanto, a energia vocal e a gestão da voz são praticamente semelhantes, mas a amplificação permite-lhe fazer pequenas subtilidades que dificilmente faria sem ela. Por outro lado, é uma amplificação que trabalha obsessivamente a qualidade específica de cada voz, que falseia brilhantemente, em última análise, inscreve o texto em algo muito mais vasto que sempre me obcecou: a banda sonora, incluindo aí os ruídos, as inúmeras subtilidades sonoras plásticas do Francisco Leal e da música do Vítor Rua... É quase como gerirmos a banda som de um filme: podemos calibrar a relação entre os vários elementos sonoros, incluindo o texto dito, como se estivéssemos numa mesa de montagem.

Masturbações

ANTÓNIO M. FEIJÓ Em relação à peça, há alguns aspectos que são curiosos. O facto de Pedro e Inês nunca se cruzarem...

RP ...é a coisa mais bonita da peça...

AMF ...é muito interessante naquilo que é, no que se pode definir, num aparente paradoxo, como um drama lírico, porque o lirismo do drama é sempre segregado, nunca há uma colisão...

RP Há uma espécie de onanismo em que cada uma das duas personagens recria a outra. O facto de nunca se encontrarem é já uma coisa muito portuguesa. Não é que durmam com a espada entre eles para purificarem a ideia do amor. Pelo contrário, vivem sempre na imagem reconstruída do erotismo, do prazer, ao ponto de nós desconfiarmos se esse prazer de facto existiu ou se ele não é completamente uma criação poética. Porque há muitas contradições na lenda de Inês. Ela parece ser, segundo José Mattoso, uma criação literária tardia, transmitida às pessoas e depois amplamente manobrada, como conzinha, pelo fascismo porque convida, tal como o mito sebástico, à retracção, à recessão saudosista!

Anjo da Morte

AMF Mas ao mesmo tempo que há esse desencontro, e é um desencontro estrutural na peça, cada uma das personagens centrais tem sempre uma voz adversarial ao lado. Ou seja, Inês tem sempre a Ama que qualifica o que ela diz, tenta inculcar-lhe prudência, aconselha-a, mas os conselhos vão sendo sempre correcções de conduta, como que para calibrar o tiro. Por seu lado, Pedro tem o Secretário como adjuvante que constantemente lhe qualifica os actos, e D. Afonso IV tem os insistentes Conselheiros ao lado. Não há nenhuma personagem tranquila, há sempre alguém a instabilizar perpetuamente o estado de coisas.

RP A única personagem angelical, protectora e completamente positiva – que não cria qualquer dimensão conflitual nem argumentativa com alguém – é o Mensageiro, na parte final da peça, que sempre se me afigurou como uma espécie de anjo da morte, como uma espécie de criatura que finalmente vem trazer descanso a Pedro para o resto da vida.

Corifeu

AMF O Coro parece interiorizar esta estrutura dividida em que cada personagem vive, porque o Coro dá sempre voz a um estereótipo – o amor, por exemplo –, para depois o cindir numa parte em que o amor é louvado e depois numa outra em que o amor é depreciado.

RP Toda a parte alegórica e mitológica do Coro foi cortada porque é muito nociva à teatralidade que nós tentámos extrair da obra à luz da prática contemporânea. Mas o Coro, quando é mais crítico e mais dinâmico, é muito mais masculino. Está a falar tendencialmente para o homem – fala positivamente do amor para Inês e negativamente para D. Pedro e para D. Afonso IV. É a razão porque eu vou acrescentar a voz gravada do João Reis à multiplicidade de vozes da Emília Silvestre. É este desdobramento de vozes que resulta na personagem do Coro.

Feminino/Masculino

AMF Mas de qualquer modo [a política] é um tópico que está presente. Aliás, tem que estar presente, só pode estar presente.

RP Só pode estar presente. Não se pode ignorar a erudição de António Ferreira, a sua leitura de Maquiavel. É uma obra escrita claramente no limiar da ciência política, este aspecto não se pode ignorar de todo. Recuando um pouco, quando estava a falar do feminino e do masculino: parece-me que Ferreira é profundamente mais inspirado pelas mulheres do que pelos homens, embora se possa dizer que a grande imprecação de D. Pedro, no final, é um dos monólogos mais bonitos que já se escreveu em Portugal, seguramente um dos mais fortes da nossa literatura. Mas na realidade os grandes momentos são os da Castro. Quando a Castro está em cena é onde se sente mais acção, se atinge uma maior vibração. Mas também é curioso verificar que quando o Rei a perdoa diz: «Oh, mulher forte». Ela enfrenta sozinha a razão de Estado, personificada na figura dos Conselheiros. Foi ao encontro do Rei, que vinha com uma comitiva gigantesca de Montemor-o-Velho para a encontrar em Coimbra e aí a matar, e enfrenta aquela gente toda como quem enfrenta um tribunal militar, defende-se com uma bravura retórica e argumentativa digna de um grande tribuno. É uma criatura movida por um instinto de sobrevivência com uma dimensão gigantesca, que ocupa o lugar do homem, um pouco à semelhança das grandes heroínas trágicas.

Poderes

AMF A presença de Séneca no teatro do séc. XVI privilegia a natureza do estoicismo. Mas não sei até que ponto é que o estoicismo de Séneca se pode caracterizar numa fala ou numa personagem. Ou se não será uma espécie de estímulo ou de clima, porque cada personagem tem aqui motivações fortes, de natureza racional. Mas, curiosamente, a única personagem não afectada por essa motivação forte parece ser a do Rei. Porque o Rei, a certa altura, é persuadido por ela mas acaba por dizer aos conselheiros que, se querem avançar, o façam, desresponsabilizando-se desse modo. O Rei é o vértice do poder onde, curiosamente, se encontra uma indecisão desta natureza, indecisão que é, aliás, definicional do uso de certos tipos de poder, da deliberada desresponsabilização no topo. Portanto, onde é que podemos encontrar o estoicismo de Séneca?

RP O Rei é o verdadeiro centro do conflito trágico. A divisão entre afecto e Razão, entre amor e dever de Estado, tem nele expressão quase paroxística. Inês é um corpo abandonado pelo seu “dono” às delícias da sobrevivência. Uma heroína de melodrama com um enorme futuro teatral à frente. E estática, creio poder dizer...

Palavras

RP Este texto precisa de quietude, não se pode andar muito em cima destas palavras, elas têm que funcionar por si. Um dos aspectos mais fascinantes é justamente deixar dizer muito. A exacerbação plástica da abundância das palavras, o controlo do seu débito e, a partir daí, a descoberta da sua teatralidade. Claro que para nós, que não temos uma tradição de classicismo no nosso teatro, não temos grandes dramaturgos, é muito complicado de assumir, de integrar, mas é um aspecto fundamental.

AMF Aliás, isto depois prende-se com aquele aparente contra-senso genérico que é o drama lírico. É um contra-senso porque geralmente um impulso contradiz o outro.

RP Essa expressão é curiosa porque o que distingue a tragédia de outras formas de drama, incluindo a comédia, é que não há lugar à sobrevivência. Quando a sobrevivência é evidente, e quando ela é feita através de um jogo sentimental, nós estamos já no âmbito do teatro pós-século XVII, do teatro de subjectividade. Logo, estamos muito mais próximos do que se convencionou chamar *melodrama*, e menos no território do que se convencionou chamar *tragédia*. Esse equilíbrio, bem patente na cena entre o Rei e a Castro, no acto IV, tem uma ressonância particularíssima porque é justamente aí que o feminino português – passe a monstruosidade do termo – é mais exacerbado. É aí que essa espantosa capacidade de sobrevivência, a partir da assunção clara do seu desejo, ganha uma dimensão fantástica, e isso é profundamente *dramático*. Eu disse “português”, mas é curioso, porque não é por acaso que é uma espanhola que tem esta força toda, isto é, à luz da história, dir-se-ia que só uma espanhola poderia ter sido a Castro, pelo menos a Castro de Ferreira. Mas se calhar estamos completamente errados, ele pensou nela como pensaria numa portuguesa.

Elogios

AMF O elogio é, muitas vezes, fundado num equívoco...

RP É quase sempre fundado num equívoco! É por isso que já não tem importância nenhuma o que se escreve sobre nós. Era bem melhor que se escrevesse a partir de nós.

Excertos de “Universos absolutamente plurais”, transcrição de uma conversa entre António M. Feijó e Ricardo Pais [Teatro Nacional São João, Janeiro de 2003], publicada em *Manual de Leitura – Castro*. Porto: TNSJ, 2003.

Teatro Nacional São João

FICHA TÉCNICA

DIRECTOR

Ricardo Pais*Assistente*

Paula Almeida

SUBDIRECTORA (*Administração*)**Francisca Carneiro Fernandes***Assistente*

Luísa Archer

SUBDIRECTOR (*Produção*)**Salvador Santos***Assistentes*

Liliana Oliveira

Maria João Teixeira

Lucinda Gomes

Secretariado

Maria do Céu Soares

ASSESSORES DA DIRECÇÃO

José Luís Ferreira**Vítor Oliveira**

DIRECÇÃO ARTÍSTICA

Teatro Nacional São João

Ricardo Pais*Assistentes*

João Henriques

José Miguel Abreu

Teatro Carlos Alberto

Nuno Cardoso*Assistente*

Hélder Sousa

DIRECÇÃO TÉCNICA

Carlos Miguel Chaves*Adjuntos*

Rui Simão

Emanuel Pina

Secretárias

Carla Simão

Manuela Cunha

DIRECÇÃO DE CENA

Pedro Guimarães

Cátia Esteves

Ricardo Silva

Liliana Abelho

DIRECÇÃO DE MONTAGEM

Teresa Grácio*Assistentes*Cláudia Ribeiro (*Guarda-roupa*)Elisabete Leão (*Adereços*)

Teresa Batista

ADEREÇOS

Guilherme Monteiro

Dora Pereira

Isabel Pereira (*Guarda-roupa*)

GUARDA-ROUPA

Celeste Marinho (*Mestra-costureira*)

Fátima Roriz

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

SOM

Francisco Leal

Miguel Ângelo Silva

Pedro Santos

António Bica

LUZ

Rui Simão

Abílio Vinhas

Filipe Pinheiro

Fred Rompante

João Coelho de Almeida

José Rodrigues

Pedro Carvalho

MECÂNICA DE CENA

Filipe Silva

Adélio Pêra

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Jorge Silva

Lídio Pontes

Nuno Ferreira

Paulo Ferreira

VÍDEO

Fernando Costa

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

José Luís Ferreira*Assistente*

Joana Guimarães

CENTRO DE EDIÇÕES

João Luís Pereira

Cristina Carvalho

Rita Nunes Pinto

Susana Morais

GABINETE DE IMPRENSA

Pedro Sobrado*Assistente*

Idalina Silva

COLABORADORES

João Faria *Design Gráfico***João Tuna** *Fotografia e Vídeo***Rosário Romão** *Gestão de Projectos*

RELAÇÕES INTERNACIONAIS

José Luís Ferreira

Eunice Basto

RELAÇÕES PÚBLICAS

Luísa Portal

Rosalina Babo

Diná Gonçalves

DEPARTAMENTO DE INFORMAÇÃO E TECNOLOGIA

Vítor Oliveira

CENTRO DE INFORMAÇÃO

Paula Braga

INFORMÁTICA

Paulo Veiga

RESPONSÁVEIS DE BILHETEIRA

Fernando Camecelha (TNSJ)**Conceição Duarte** (TeCA)

BILHETEIRAS

Levi Ribeiro

Patrícia Oliveira

Sónia Silva

Filipa Roque

Fátima Tavares (TeCA)

FRENTE DE CASA

Fernando Camecelha

Conceição Duarte

Jorge Rebelo

FISCAL DE SALA

José Pêra

SERVIÇOS ADMINISTRATIVOS E FINANCEIROS

Domingos Costa

Ana Maria Dias

Ana Roxo

Carlos Magalhães

Goretti Sampaio

Helena Carvalho

Paula Simões

MANUTENÇÃO GERAL / SEGURANÇA

Joaquim Ribeiro

Abílio Barbosa

Carlos Coelho

Joaquim Rocha

José Pêra

Júlio Cunha

MOTORISTAS

Albino Correia

Carlos Sousa

BAR

Júlia Batista

Susana de Brito

TÉCNICAS DE LIMPEZA

Adelaide Marques

Beliza Batista

Bernardina Costa

Delfina Cerqueira

Glória Martinho

Citações poéticas – notas bibliográficas

Herberto Helder – “Teorema”. In *Os Passos em Volta*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.**Ezra Pound** – “Canto XXX”. In *Selected Poems*. London: Faber and Faber, 1988.«[...] O tempo é o mal. Mal. / Um dia, e mais um dia, / Passeou o jovem Pedro em confusão, / um dia, e mais um dia / Depois que Inês foi morta. / Vieram os nobres a Lisboa / um dia, e mais um dia / Em homenagem. Sentada, ali, / seus olhos mortos, / Morto cabelo sob a coroa, / O Rei ainda jovem a seu lado.» **Ezra Pound** – “Canto XXX”. In *Poemas Escolhidos*. Selec., trad. e pref. José Palla e Carmo. Lisboa: Dom Quixote, 1986.**João Miguel Fernandes Jorge** – “Da crónica do rei Pedro, mais alguns capítulos”. In *Crónica*. Lisboa: Moraes, 1977.**Nuno Júdice** – “Pedro, lembrando Inês”. In *Pedro, lembrando Inês*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.**Ruy Belo** – “A Margem da Alegria”. In *Todos os Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

[...] Por outras palavras trata-se de inês e trata-se de pedro
ou pedro tratará talvez mais uma vez de inês

Que tudo o mais se esqueça na presença do mosteiro de santa maria de alcobaça
cerca do ano de mil cento e cinquenta e dois começado a construir para depois
ver afluir de claraval e de tarouca essa gente de tanto mas tão pouca
os monges de cister e de bernardo o amigo de deus mas inimigo de abelardo
É a maior igreja portuguesa e alicerça essa grandeza
nas três naves que no silêncio talha com a precisão de uma navalha
e na grande desproporção entre a pouca largura e a altura
O mistério dos mares tenebrosos tem ali silêncios rasos
navegantes de pé entre o dossel do céu e a cama da maré
jazem serenos hoje nessa lousa onde o tempo apenas pouosa
e só com a minha lâmina de aço língua de toledo os ameaço
No túmulo deitada inês parece a própria placidez
ela que em vida ouvindo alguém chamar
julgava respirar esse cheiro envolvente português
dos laranjais e jamais o da nave donde nunca mais
havia de sair não já para criança inaugurar
o dia a vida o vasto espaço onde cada folha
dos plátanos a até canas e oliveiras
valem humidamente mais do que a melhor palavra minha
mas sim ver só o sol inevitável renascer
da morte e vir tal como ela de castela com o vento
que vindo donde vêm como vêm
nessas vozes fechadas como pedra até esse país que há muito herda
a fala de um mudável mar que só sobre o seu som instável é capaz de edificar
terra de um lado águas do mar do outro o que leva o povo a dizer
que portugueses e espanhóis não os quer deus juntos um dia ver
e vento e casamento vindos de onde vêm
o povo em portugal sempre teve por mal
inês mais pedra que osso nunca ela um dia concebeu ou quis
esses ossos não há muito ainda finos dedos
somente porque de repente à morte dados
inês jamais sonhou ser tão feliz como apagada agora como giz
e num momento sempre jaz por fim em paz
indiferente ao sol segregado na nave esse sol tão expansivo sobre a neve
na névoa precursora do anoitecer e
dos instantâneos monumentos levantados sobre a água
pássaro talvez não tanto pelo voo como pela concentração de uma aparente pequenez
inês ave que vindo o derradeiro outono
enfim acha repouso no regaço do destino
como em mãos de um menino um pardal assustado
que os abertos céus sulcou e tão pouco voltou
como se nunca houvesse sido mais do que possível
naquela posição tão imutável e tão impassível
como o que adere à terra como um simples mineral
Que sei pergunta ela para sempre imóvel
no túmulo de pedra inamovível que sei eu desse homem tão instável
mais triste e mais sozinho quanto mais alegre e rodeado
que ao dar-me um outro nome como que me deu um novo ser
e a quem toda me dei como se dá em parte
na arte alguém mais que no amor
Que sei de pedro esse homem de palavras
esse inventor de nomes com certeza mais reais
após haverem sido mais criados do que as próprias coisas
Que são duas as lousas nem sequer o sabe
nem na cabeça sob o baldaquino dela cabe
o modo de saber certo e definitivo
que pedro mais que rei foi permanente fugitivo
e fugiu mais de si mesmo que da terra ou que da grei
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
O círculo amoroso cerca a sociedade
mas por fim a cidade é vencedora do amor
e há serenidade na cidade
Na igreja abacial de santa maria de alcobaça
os que em vida se amaram para sempre se juntaram [...]