

CAS- TRO

Cativo é,
quem de si
se vence.

ANTÓNIO FERREIRA

PEDRO: Não cuidem que me posso apartar donde
estou todo, onde vivo: que primeiro
a terra subirá onde os céus andam,
o mar abrasará os céus, e terra,
o fogo será frio, o sol escuro,
a lua dará dia, e todo mundo
andarà ao contrário de sua ordem
que eu, ó Castro, te deixe, ou nisso cuide.

REI: Ninguém menos é rei, que quem tem reino.
Ah, que não é isto estado, é cativoiro,
de muitos desejado, mas mal crido,
uma servidão pomposa, um grã trabalho
escondido sob nome de descanso.
Aquele é rei somente que assi vive
(inda que cá seu nome nunca s'ouça)
que de medo, e desejo, e d'esperança
livre passa seus dias. Ó bons dias,
com que eu todos meus anos tão cansados
trocara alegremente! Temo os homens,
com outros dissimulo; outros não posso
castigar, ou não ousa. Um rei não ousa.
Também teme seu povo, também sofre.
Também suspira, e geme, e dissimula.
Não sou rei, sou cativo: e tão cativo
como quem nunca tem vontade livre.

ESTREIA

Castro (1598)

de António Ferreira

encenação

Nuno Cardoso

cenografia

F. Ribeiro

figurinos

Luís Buchinho

desenho de luz

José Álvaro Correia

sonoplastia

João Oliveira

vídeo

Fernando Costa

voz

Carlos Meireles

movimento

Elisabete Magalhães

dramaturgia e assistência

de encenação

Ricardo Braun

com

Afonso Santos *Diogo Lopes Pacheco*

Joana Carvalho *Castro*

João Melo *Secretário*

Margarida Carvalho *Ama*

Maria Leite *Coro*

Mário Santos *Pero Coelho*

Pedro Frias *Rei D. Afonso IV*

Rodrigo Santos *Infante D. Pedro*

produção

TNSJ

A banda sonora inclui os

seguintes temas:

The Student Prince: Serenade

de **Sigmund Romberg** interpretação

Mantovani & His Orchestra

de *All-American Showcase* |

London Records, 1959

Desires Are Reminiscences By Now

de/interpretação **Abul Mogard**

de *Works* | Ecstatic Recordings,

2016

estreia **5Mar2020**

Teatro Aveirense

dur. aprox. **2:00**

M/12 anos

Espectáculo em língua portuguesa,
legendado em inglês.

Teatro Nacional São João

27 março – 18 abril 2020

exceto **10, 11, 12 abr**

qua+sáb **19:00** qui+sex **21:00**

dom **16:00**

Língua Gestual Portuguesa

+ Audiodescrição

18 abr sáb 19:00

Conversa pós-espetáculo

3 abr

Estreia

Teatro Aveirense

5-7 março 2020

Teatro Municipal de Bragança

11 março 2020

Teatro Municipal de Vila Real

14 março 2020

Theatro Circo (Braga)

20 março 2020

Festival de Almada

13+14 julho 2020



ÍNDICE

Isaac Asimov, NUNO CARDOSO	5
Imitação da vida, RICARDO BRAUN	9
O Portugal-país e o Portugal-indivíduo, conversa com NUNO CARDOSO por HELENA TEIXEIRA DA SILVA	19
Ensaio corrido da tragédia mui sentada e elegante, REGINA GUIMARÃES	29
Um comité de leitura para <i>Castro</i> , FÁTIMA CASTRO SILVA	37
Uma peça para o nosso tempo, MARCIA TIBURI	39
As mulleres non poden, INMA LÓPEZ SILVA	42
O inextinguível universo feminino em <i>Castro</i> , JOSEFINA MASSANGO	45
Lacrimemar: D. Inês e a encenação da alma, MARIA SEQUEIRA MENDES	49
“Vens-me, senhor, matar? Porque me matas?”, YARA MONTEIRO	53
Eis colhida, a morte que se avizinha: um diálogo com a <i>Castro</i> , TERESA NORONHA	56
História. Mito. Lenda.	63
<i>A Crónica de D. Pedro</i> , de Fernão Lopes (séc. XV) – apropriações ideológicas, JORGE DE SENA	65
António Ferreira: breve nota biográfica, ADRIEN ROÏG	70
Quadro de acontecimentos (1528-1569)	75
Notas biográficas	81

Isaac Asimov

Um encenador, quando obrigado a cumprir o ritual de apresentação da sua encenação no manual de leitura do Teatro Nacional São João, confronta-se sempre com Sísifo. Este confronto é de ordem mitológica ou épica, é uma irritação poucachinha, da ordem do cansaço e da preguiça, resumindo-se a um triste: “Que seca, agora que estava quase a livrar-me disto, tenho de reviver tudo e em quatro mil caracteres, ainda por cima”.

Quando começa, contrafeito, e sempre a procurar o caminho mais fácil, a piada que arrume as palavras e fuja com o rabo à seringa, lê todos os outros textos, entregues a tempo e horas, que fazem do manual de leitura um instrumento único e ímpar. E pronto!

Inevitavelmente, estala a tragédia. Qual fortuna, a panóplia de textos é esmagadora. Crescem a seus olhos a quantidade de caminhos, de gestos, de palavras que deixou escapar, de frases que não sublinhou, não explicou e não tornou matéria no trabalho de grupo, de conjunto, que um processo criativo sempre é. Cresce a culpa, a angústia... porque era essa a sua função, é sempre essa a sua função... ser o mensageiro, a personagem secundária que traz novas às outras personagens.

À defesa, como todos os portadores de más notícias, tenta escrever um textito, pequenito, engraçadito, que provoque a benevolência do espectador. Um texto guarda-chuva que o poupe à fúria da tempestade e lhe deixe, pelo menos, a roupa interior seca. Este texto é exatamente isso. Porque tenho de vos confessar que, lendo o que aqui se escreve para enquadrar este espetáculo, eu devia ter pensado nisto tudo, mas não consegui.

A verdade é que desde o primeiro dia estamos em perda, a lutar para chegar a terra e nada mais. O resto é regressar a casa e ler um livro de ficção científica com quem toma um duche que nos lave e esvazie dos trabalhos e dos dias.

Na *Castro*, o meu duche noturno foi a releitura de Isaac Asimov. No seu universo, Asimov postulou as Três Leis da Robótica.

Primeira Lei: Um robô não pode ferir um ser humano ou, por inação, permitir que um ser humano sofra algum mal.

Segunda Lei: Um robô deve obedecer às ordens que lhe forem dadas por seres humanos, exceto nos casos em que tais ordens entrem em conflito com a Primeira Lei.

Terceira Lei: Um robô deve proteger a sua própria existência, desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira ou Segunda Leis.

A partir delas ofereço três desculpas que subjazem a esta encenação:

Primeira Desculpa: Na escolha, o engano é garantido... Não sei porque faço as coisas da forma como faço. A minha primeira impressão da *Castro* foi a casa portuguesa, essas assoalhadas desencontradas, de portas fechadas

e discussões entreouvadas. Foi uma intuição, um desejo treslido na aluvião dos versos de Ant3nio Ferreira. Foi o v3rus com que contaminei todos 3 minha volta. A vontade de, com eles, dar este texto, hoje, a todos os ouvidos e olhos que o quisessem levar para casa. No primeiro dia de leitura, a frivolidade dessa intuiç3o que a todos seduziu morde, a cada palavra ouvida, os fundilhos das calças. P3nico.

Segunda Desculpa: No fazer, a derrota 3 garantida... Todo o nosso esforço, todas as nossas ideias, opini3es e truques s3o vencidos pelo que o texto nos pede. Esta *Castro*, se fosse um espelho, seria como o da Bela Adormecida; de olhos fechados, o nosso reflexo 3 perfeito, abrindo os olhos... sabe a pouco. O desdobramento dramat3rgico, a improvisaç3o sobre as palavras 3 sempre um lençol demasiado curto para o colch3o. Durante meses, estic3mos e encolhemos, pux3mos de um lado e do outro. Palavras, corpos, sons, cores, texturas, emoç3es... enfim: almas, de todas as maneiras e feitios. Uma batalha sempre perdida, um exerc3cio sobre a derrota continuada. P3nico.

Terceira Desculpa: No mostrar, o aqu3m 3 garantido... A impossibilidade da tarefa 3 adivinhada por todos, antes e depois do ensaio, mas mal este começa tentamos sempre, e n3o podemos deixar de tentar, todos os dias. N3o podemos desistir de nos convencer que a pequenina hist3ria em que, num mar t3o grande, procuramos um rumo, leva mercadoria que h3 de chegar a algu3m.

Na estreia, raramente reconheço o primeiro impulso no resultado, feito de tantas vontades e de tantas fugas. Um espet3culo, um processo de criaç3o, nunca tem fim, 3 algo em transformaç3o, teatro feito com o seu antagonista, o p3blico, a confirm3-lo agora do outro lado destes meses, destes anos. E AINDA BEM.

Castro 3 demasiado vasta, o mito demasiado impositivo, para nos atrevermos a mord3-la por inteiro e de uma s3o vez... “*Castro na boca, Castro n’alma, Castro em toda a parte tem ante si presente*”... E somos todos Pedro, chegamos demasiado tarde, demasiado ensimesmados, e acabamos sempre de coraç3o desfeito.

Este texto n3o 3 sobre *Castro*. O que consegui tocar da *Castro* n3o o fiz sozinho e est3 nas duas horas que se seguem em palco. 3 uma pirueta, um pedido de desculpas ao p3blico, para que gentilmente aceda a habitar a nossa *Castro*, demasiado pequena, e assim construa a *sua Castro*... debaixo de outro c3u, de outro sol mais claro onde “sombra n3o h3, nem nuvem escura...”

Nuno Cardoso

Diretor art3stico do Teatro Nacional S3o Jo3o





Imitação da vida

RICARDO BRAUN

1

Ou como diria um contemporâneo de António Ferreira: *erros meus, má fortuna, amor ardente*.

Até meados do século XVI, o teatro português vai-se afastando do modelo vicentino (Gil Vicente morre em 1536, mas são muitos os seus imitadores). Sá de Miranda escreve duas comédias à maneira da *Mandrágora*, de Maquiavel. Lêem-se, traduzem-se e escrevem-se peças a partir de tragédias gregas e latinas. Diogo de Teive, professor em Coimbra, escreve uma *Tragédia do Príncipe João*, sobre a então muito recente morte do herdeiro ao trono. Mas fá-lo em latim. É António Ferreira, seu aluno, o primeiro a escrever uma tragédia em língua portuguesa a partir de um tema português.

A morte de Inês de Castro foi glosada primeiro por Garcia de Resende, nas *Trovas à Morte de Inês de Castro* (na prática, um esboço dramático do quarto acto da *Castro*), e depois por Ferreira e por Camões (é difícil dizer se eles se leram mutuamente: as datas de publicação das obras dificultam essa hipótese. A peça terá sido escrita por volta de 1555, mas foi publicada só bastante depois, postumamente: Ferreira morre em 1569). É na *Castro* e nos *Lusíadas* que o amor trágico de Pedro e Inês é elevado à condição de *arte de amar* português.

As fontes históricas do episódio são a *Crónica d'El-rei D. Afonso IV*, de Rui de Pina, e a *Crónica de D. Pedro*, de Fernão Lopes. Em 1339, após três anos de impasse, Constança chega finalmente a Portugal para casar com o infante Pedro, filho de Afonso IV e herdeiro ao trono. Entre as suas aias vem a linda Inês de Castro, filha bastarda de um poderoso nobre castelhano. Pedro enamora-se de Inês. Procuram travar essa relação (eles eram primos distantes, descendentes de Sancho IV de Castela, ela por via ilegítima). Fazem de Inês madrinha de um filho de Pedro: apertava-se o parentesco entre ambos, tornava-se a relação incestuosa. Não é suficiente. Mandam-na exilar perto de Badajoz: Pedro não pára de lhe enviar recados. Em 1345, Constança morre e Pedro ordena o regresso de Inês. Depois disso, vivem juntos, aqui e ali, *fazendo-se maridança* (Fernão Lopes), e têm quatro filhos.

António Ferreira respeita a *concisão nervosa* da forma trágica e dramatiza apenas as razões que levaram à execução de Inês e o seu resultado imediato. À tragédia, os escritores do Renascimento foram buscar uma noção de economia dramática, mas não o respeito pelas três unidades, que só aparece mais tarde, quando se quer regular a lição clássica. Ainda assim, apoiemo-nos nas noções de tempo e espaço para perceber como Ferreira estrutura a peça.

É da natureza do trágico ser regido por uma urgência. De que dados se serve ele para a definir? O romance entre Pedro e Inês era mal visto pela corte e pelo povo: temia-se a influência que os irmãos de Inês, castelhanos, começavam a ter sobre o infante. Ferreira deixa muito claro, logo no primeiro acto, qual é o motor da urgência: Inês faz um ultimato a Pedro, pede-lhe uma prova de amor contra *as cruéis vozes deste povo, contra os duros mandados de teu pai*,

contra importunas vozes dos que podem mudar acaso teu constante peito. E pode, ó Dona Inês, diz ele, pode teu peito conceber tal receio? [...] Nesta tua mão te ponho firme e fixa minh'alma: por infante te nomeio.

2

Se Pedro tivesse de facto casado com Inês, crescia em muito o poder dos Castro e punha-se o reino em perigo. A única solução era matar Inês.

Diz a crónica que, no dia em que foi morta, 7 de Janeiro de 1355, Inês estava no paço junto ao Mosteiro de Santa Clara, em Coimbra. Pedro não se sabe onde estava, mas Ferreira põe-no a jusante (noutra altura, a Ama diz a Inês: *Olha as águas do rio como correm pera onde está tão saudosamente*). A distância entre Pedro e Inês é crucial: é só por sabê-la sozinha em Coimbra que o rei vem de Montemor para a matar. A construção do drama exige que a acção se desenrole em três espaços diferentes: o lugar de Inês, o lugar de Pedro e o lugar do rei.

E se assumirmos que na *Castro* há três personagens principais, *personagens-lugar* (Inês, Pedro e o rei), e que Deus é o espelho que as mostra (os três abrem as suas almas através de um *monólogo-oração*), então podemos dizer que as personagens secundárias são o seu contraponto, o outro lado da sua personalidade: a Ama traz calma à euforia e à preocupação de Inês, o Secretário responde com firmeza e temperança à teimosia do infante, e os conselheiros são intransigentes face à indecisão do rei. Na verdade, nenhum deles diz nada que os três não saibam já ou não suspeitem ou com o qual não concordem intimamente: apenas verbalizam, dramatizam conflitos internos. Deste ponto de vista, podia dizer-se que há três personagens complexas desdobradas em sete personagens simples, funcionais. (O Mensageiro que vem contar a Pedro a notícia da morte de Inês, e que nós aqui fundimos com o Secretário, não é uma personagem, é uma informação.)

3

Sobrepôr os três espaços, as três casas, numa única casa, permite-nos encenar o jogo de desencontros que está na base do problema. Consideremos o triângulo Inês–Pedro–Rei e os três pares formados pelos vértices. Inês encontra-se com Pedro *imediatamente antes do início da peça*, e esse encontro é contado (ou representado) por ela na primeira cena (é um belo gesto dramático, ou outra coisa que à frente veremos: uma cena dentro de outra cena). Inês e o rei encontrar-se-ão no quarto acto. O único encontro que não acontece, nem dentro nem fora de cena, é o de Pedro com o rei. Ferreira parece sinalizar que o centro trágico (a cegueira) da peça talvez não seja o amor de Pedro e Inês, mas o desentendimento entre pai e filho.

Apesar dos pedidos do pai para que voltasse a casar, Pedro recusava-se, obstinava-se em manter a relação com Inês. A *pertinácia* de Pedro (contra o pai e contra todos) é a falha trágica que o levará à morte (dela). Bluteau, no primeiro dicionário da língua portuguesa, define pertinácia como uma *obstinação voluntária e maligna, como a do herege que persiste no seu erro sem querer ouvir a verdade ou sem a querer seguir, depois de ouvida*. É uma falha de vontade.

Mas o rei também é culpado do *pecado torpe e feio* de desobediência perante o seu pai. Também ele temia que D. Dinis escolhesse um dos seus bastardos para o suceder no trono. A mesma desobediência repete-se agora pela mão de Pedro.

Com a crescente influência dos Castro junto do infante, via em risco o reinado e a vida do seu neto Fernando, a continuidade da linha dinástica e a independência do reino. O rei dá corpo ao tema trágico da *cadeia de culpa e expiação* que prende muitas personagens trágicas. Está *entre o dever e o cansaço, entre a clemência e a severidade*. Mais do que ordenar a morte de Inês, é incapaz de a impedir. O reino exige-lha, mas as razões do reino são sempre da ordem da ficção ou da especulação (imobiliária).

E a culpa de Inês, qual é? Persistir num amor que é *pecado* perante Deus e *escândalo* para o reino? Como diz a Ama, *a culpa empece ao fado*. O pesadelo de Inês, centro geométrico da peça, é o pesadelo somado de todas as personagens. É a última noite antes do dia fatídico.

4

A meio dos ensaios, o Nuno disse-nos para vermos os filmes de Douglas Sirk. Nos anos 50, Sirk realizou um grupo de melodramas (*Magnificent Obsession, All That Heaven Allows, Written on the Wind, Imitation of Life*) que elevou o género a um exercício tanto social como estético. Até então, os melodramas eram considerados *filmes de mulheres*, com tudo o que isso tinha de pejorativo: histórias absurdas centradas em *homens psicologicamente impotentes e mulheres que sofrem com coragem* (David Bordwell). Sirk tinha fugido da Alemanha e feito uma série de *noirs* nos anos 40. Quando chega ao melodrama, serve-se dos jogos de luz e sombra, de blocos de cor (quase expressionista) e de composições complexas (personagens enquadradas por portas, janelas, escadarias, reflectidas em espelhos) para manter a história, e as próprias personagens, num estado de *tensão, de vibração*. Ao mesmo tempo, todo esse artifício impedia a nossa completa identificação com as personagens: usava-se a fórmula aparentemente inofensiva do melodrama para criticar a condição social da mulher.

Socorreremo-nos do melodrama é útil por duas razões. Por um lado, as estratégias que ele usa (a música, os enquadramentos, os movimentos de câmara, a edição) contribuem para montar a atmosfera de *terror e piedade* necessária à *purificação dessas emoções* (como dizia Aristóteles). Organizam a nossa percepção. Esboçam um *comentário*. Por outro lado, isso permite que os actores não tenham de o fazer. Para os actores, a lição do melodrama é que tudo aquilo (os desencontros, as coincidências) que, de fora, nos parece absurdo (a nós, pós-modernos, irónicos, distanciados), só pode ser feito a partir de uma posição de *profunda sinceridade*. Se não for, a estrutura colapsa: cai a história, só sobrevive o comentário.

Na sua construção, o mito de Inês é melodramático (como todos os mitos). E ainda que o tratamento que Ferreira faz dele seja trágico (porque segue a fórmula condensada da tragédia clássica), ajuda olhar para *Castro* como melodrama, isto é, sublinhar tudo o que ela tem de íntimo, de doméstico: até como forma de perceber o que nela é público e o que é que nela é privado.

Tratar o que é trágico de forma melodramática espelha, de certa maneira, a evolução do papel do coro. O coro é o elemento definidor da tragédia. Por um lado, é a música e a dança que pontuam a acção, separando os episódios (como, séculos mais tarde, o pano entre os actos). Por outro, é a presença da pólis. Cabe-lhe explicar, comentar, dar corpo à voz colectiva. É o *primeiro espectador*. À medida que os temas tratados passavam do domínio do público (ou do social)

para o do privado (a diferença entre *Antígona* e *Medeia*), a presença do coro tornava-se mais difícil de justificar dramaticamente.

(O coro enquadra, emoldura, a acção. Em *All That Heaven Allows*, Jane Wyman é viúva e decide voltar a casar: o problema é que quer casar com Rock Hudson, seu jardineiro e bastante mais novo que ela. Para a manterem ocupada, distraída, os filhos compram-lhe uma televisão. É um momento de *incompreensão* entre eles: cada um só vê o que quer ver. Sirk pontua essa sequência com um sorriso triste: o rosto vazio de Jane Wyman reflectido no vidro colorido da televisão. É um gesto melodramático, que podia muito bem ser uma ode coral: desenha um *ponto de vista*.)

No terceiro acto, o Coro da *Castro* (um Coro de moças de Coimbra), como que activado pela sentença e pelo pesadelo de Inês, sofre uma transformação, *torna-se actuante*: é ele quem lhe leva a notícia de que o rei a vem matar. A partir daqui, tenta por todos os meios acelerar ou retardar as acções, as personagens, e travar o cumprimento do mito.

Como resolver, então, o Coro enquanto elemento cénico? Através dessa alteridade: mesmo dentro da estrutura trágica, a modernidade do Coro é estar *simultaneamente dentro e fora*, com as personagens e com o público. Aqui, ele define o tom, prepara o terreno de jogo, define as suas regras: mas não pode jogar. (A certa altura, falámos do Coro como uma espécie de anjo de Wenders: ansioso de ver o mundo a cores, de nele participar.) No fim, sente a necessidade de se purgar do que acabou de ver: regressa ao lugar de primeiro espectador. Dá o corpo à catarse, fecha um círculo de eterno retorno. Como se fosse a única pessoa viva numa casa de fantasmas destinados a repetirem-se *para sempre*.

5

a qual, sendo avisada da ida de el-rei e da irosa e mortal tenção que contra ela levava, achando-se salteada pera se não poder já salvar per alguma maneira, o veio receber à porta,

(outro pequeno gesto melodramático)

onde com o rosto transfigurado, e por escudo de sua vida, e para sua inocência achar na ira de el-rei alguma mais piedade, trouxe ante si os três inocentes infantes seus filhos, netos de el-rei, com cuja apresentação e com tantas lágrimas e com palavras assi piadosas pediu misericórdia e perdão a el-rei,

Para preparar o texto do espectáculo, apoiámo-nos na versão que aparece incluída nos *Poemas Lusitanos*, de 1598, mas recorreremos também à edição de 1587. Comparada com a segunda, a primeira versão é inferior liricamente e segue menos de perto a lição da tragédia antiga no que respeita à *nobreza do herói trágico* (recomendada por Aristóteles): precisamente por isso, inclui passagens que tratam mais claramente coisas que a segunda versão elimina ou, pelo menos, suaviza, nomeadamente o problema da linhagem de Inês (refere o sangue *baixo e bastardo de Inês Pires de Castro*). Mas a imperfeição do seu desenho permite-lhe outra coisa: meter-se na política do reino. No quarto acto, tenta demover o rei tanto pela razão como pela emoção (é o Renascimento a falar pela mão de Ferreira). Quando o rei lhe diz que ela tem de morrer porque pôs o reino em

perigo de cair, com destruição cruel de todos, Inês responde-lhe: Que forças, que poderes, que tesouros possuídos de mim, a ti roubados, te dão causa a esse medo? Rei prudente, conhece os maus enganamentos que te trazem contra quem claro vêes que não merece magoar. Ela assim basta, esta pena injusta que me dás, para remédio do que eu adiante pudera errar? 'Té 'qui em que te errei? O reino discute-se no futuro: Inês discute-se no presente. Ao contrário das outras personagens, que a definem sempre com base numa impotência (perante Pedro, sobretudo), Inês define-se, e defende-se, pela emoção e pela razão.

que ele vencido dela se diz que se volvia e a deixava já pera não morrer, como levava determinado,

O único encontro em cena entre dois dos três protagonistas *quase dá lugar a um momento de salvação*: o rei *quase* supera a sua condição e Inês *quase* supera o seu destino. Mas as personagens da *Castro* não mudam, não evoluem. Inês acaba como começou, cativa do seu destino e do seu amor. Pedro persiste na sua teimosia. O rei bascula, até ao fim, entre o dever e o cansaço. Nas tragédias, a catástrofe é inevitável. A acção conduz apenas à revelação do carácter das personagens. Esse carácter não muda. É nesse sentido, acima de tudo, que é uma *tragédia de estado*. Sempre que a palavra *estado* é dita no texto, não é com o sentido que parece ter (isso, aliás, é verdade para muitas outras palavras que nos pareceu necessário esclarecer pela intenção ou pela acção): não é o *Estado português* (o estado soberano é uma noção bastante mais tardia), é o *estatuto*, a *condição*: a condição de se ser rei ou de se ser infante. Ambos são confrontados com o seu estado e tentam escusar-se de o cumprir. Mas o estado aparece como algo de insuperável. Também os conselheiros se sacrificam pelo seu estado. Que estado é esse? O *estado de ser português*? A proximidade ao poder? Pacheco e Coelho leram, com certeza, *O Príncipe: O bem comum, senhor, tem tais larguezas com que justifica obras duvidosas*.

e alguns cavaleiros que com el-rei iam para a morte dela, [...] quando assi viram sair el-rei como quem já revocava sua tença, agravados dele pela pública determinação com que os ali trouxera e pelo grande ódio e mortal perigo que dali em diante com ela e com o infante D. Pedro os deixava,

Coelho disse a Inês o que já sabíamos desde o segundo acto: o problema é Pedro, não é ela. *Mas pois para remédio é necessária a morte sua ou tua, é necessário que tu sofras a tua com paciência*. A conclusão é lógica e brutal.

lhe fizeram dizer e consentir que eles tornassem a matar dona Inês se quisessem,

Ferreira escreve o quarto acto, e muita da argumentação do rei ao longo de toda a peça, por analogia com o episódio bíblico de Pilatos (na primeira versão, o paralelo é ainda mais transparente: o rei diz *Eu lavo as minhas mãos desta inocente*).

a qual por isso logo mataram (o que foi havido contra el-rei mais abominável crueza que por severa nem louvada justiça). (Rui de Pina)

Na verdade, Ferreira nega-nos a conclusão natural da tragédia, o momento em que a morte de Inês serve de lição à vida dos espectadores: mesmo antes de morrer, já o Coro a resgata para a eternidade, já lhe guarda *melhor vida e nome [...] do que cá tinha na terra*. Se as personagens secundárias são, à sua maneira, a consciência das principais, o Coro é a *consciência da história*, nos dois sentidos: no sentido da fábula e no sentido da posteridade. A *morte e transfiguração* de Inês é, ao mesmo tempo, a *transfiguração e morte* de Pedro.

6

O fim da peça é notável, porque é um *princípio de mal*. Todos no século de Ferreira sabiam do destino que Pedro reservou aos conselheiros (que, na realidade, não eram dois, mas três): quando Pedro, já rei, os mandou apanhar, Diogo Lopes Pacheco conseguiu fugir; Pero Coelho e Álvaro Gonçalves, o outro assassino de Inês, foram-lhe trazidos. Quando Pero Coelho se *soltou [...] contra el-rei em desonestas e feias palavras*, Pedro, *dizendo que lhe trouxessem cebola e vinagre para o coelho, enfadou-se deles e mandou-os matar. A maneira de sua morte, sendo dita pelo miúdo, seria mui estranha e crua de contar, que mandou tirar o coração pelos peitos a Pero Coelho e a Álvaro Gonçalves pelas espáduas [...]. Enfim mandou-os queimar: e todo feito ante os passos onde ele pousava, de guisa que comendo olhava quanto mandou fazer*.

Ficou na história como um rei justo (*muito mantedor de suas leis e grande executor das sentenças julgadas*), mas cruel (Bluteau: *amigo de verter sangue*): chamava ante si os criminosos e questionava-os e torturava-os por sua mão *quando confessar não quieram* (Fernão Lopes).

7

Quem vê ensaios do Nuno fala sempre do que eles têm de mais lúdico. No entanto, desta vez percebemos cedo que algumas coisas que costumamos fazer (por exemplo, as improvisações livres que, por analogia, esclarecem o texto) nos estavam a desviar das verdadeiras dificuldades que ele nos levantava.

A dificuldade da *Castro* não é encontrar-lhe paralelos. O que é o poder para quem não o quer? O rei pede a Deus *algum tempo, antes que morra [...] para que possa conhecer-me melhor e a ti voar com mais ligeiras asas do que pode uma alma carregada de tal peso*. Não foi isso que fez Bento XVI? Ou o que é o perigo de uma mulher diferente? Não vimos há poucas semanas o que aconteceu numa família real que se viu ameaçada pelo casamento de um dos seus filhos com uma mulher negra e plebeia?

E temos de o fazer? Um texto como este precisa de ser investigado por dentro: é preciso improvisar a partir do texto: lê-lo, parti-lo, testá-lo, manipulá-lo, lutar com ele. A um mês da estreia, já com um mês de trabalho sobre o texto, preparámos uma versão em que ele já não estava em verso, como Ferreira o escreveu, mas em fio (não em prosa), para lhe encontrarmos outros ritmos. Para o tornar claro, concreto. Para nos apropriarmos dele, para conseguirmos entrar nele com absoluta sinceridade. Nas últimas semanas de ensaios, já com a casa pronta, os actores vão poder improvisar também a partir dela, enchê-la de dezenas de pequenas acções materiais: habitá-la.

Esta casa-vezes-três, à sua maneira, é outro gesto melodramático, porque é um gesto *tanto concreto como plástico*. As suas divisões evocam a composição

dos retábulos medievais, as estações do teatro religioso e, também, os relevos dos túmulos que Pedro mandou talhar para si e para Inês. Diz Fernão Lopes que Pedro, *sendo nembrado de honrar seus ossos, pois lhe já mais fazer não podia, mandou fazer um muimento (um túmulo) d'alva pedra, todo mui sotilmente obrado, pondo enlevada sobre a campa de cima a imagem dela com coroa na cabeça, como se fora rainha. A transladação fez-se, de Coimbra para Alcobaça, em procissão real. Semelhavelmente mandou el-rei fazer outro tal muimento e tão bem obrado para si, e feze-o pôr acerca do seu dela, pera quando se aquecesse de morrer o deitarem em ele. Porque nenhum é tão verdadeiramente amado como aquele cuja morte não tira da memória o grande espaço do tempo.*

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

...lágrimas sinais são da má
fortuna... também da boa
fortuna companheiras...
c'os olhos lhe acendi no
peito fogo... Castro na boca,
Castro n'alma, Castro em toda
parte tem ante si presente...
o que à vontade se faz mais
impossível, mais deseja...
suspira, e geme, e chora a alma
cativa... quem o fogo guardará
no seio?... a consciência errada
sempre teme... o medo ousa
às vezes mais que o esforço...
moveste-me a alma, e os olhos...
prudência, e bom conselho o
bem conserva... o súbito prazer
engana, e erra... cresce-me ira

contra quem me persegue:
tu me amansa... lavra a doce
peçonha nas entranhas...
vence a dor a razão, vence
amor força... arma-me todo de
paciência igual à dura afronta...
quantas vezes mal é, o que bem
parece!... cada um levar-se deixa
da vontade... quantas vezes
o mal causa bens grandes!...
enquanto homem não vive
com su'alma própria, pode a tal
ser vida?... cativo é, quem de
si se vence... o fogo já desfeito
da cinza outra vez cria... não
é desculpa ao mal, outro mal
grande!...

Slip Way
ACHTUNG
CAUTION
ATTENTION

Slip Way

Slip Way
ACHTUNG
CAUTION
ATTENTION

Slip Way

Slip Way
CAUTION
ATTENTION

O Portugal-país e o Portugal-indivíduo

Conversa com NUNO CARDOSO.

Por HELENA TEIXEIRA DA SILVA.

HELENA TEIXEIRA DA SILVA Nunca tinhas encenado um autor português, pois não?

NUNO CARDOSO Encenei Carlos J. Pessoa (*Miragem*, 2000), Pedro Eiras (*Antes dos Lagartos*, 2001) e trabalhei Gil Vicente em contexto pedagógico. Mas nunca tinha tido um enfoque desta dimensão sobre um clássico português. Neste caso, *Castro*. Era uma ideia que crepitava há já algum tempo. Era um texto que me intrigava pela simples razão de que Pedro e Inês nunca se encontram. E também pelo confronto entre a dimensão emocional e a razão de Estado. É engraçado, porque “o coração tem razões que a razão desconhece”. E a razão de Estado tem razões que o coração também desconhece. Ou que também implicam coração, é melhor dizê-lo assim.

Castro é um dos maiores textos da literatura portuguesa. Mas é também um dos que provocam maior rejeição. O que te fascina, no século XXI, num texto do século XVI? A absoluta cegueira de toda a gente. Todos estão profundamente convencidos de que têm razão. Isso leva a uma desgraça. Também me fascinou o tom melodramático e não trágico da peça. Obviamente, há uma húbris de todas as personagens que produz essa cegueira, que ultrapassa a fortuna ou o destino português do século XVI. Isso é o motor de todas as tragédias. Mas esta tragédia sempre me pareceu muito centrada, muito politizada, muito concreta. Não é uma explosão como a do Ajax, por não ter o escudo do Aquiles, que o leva a chacinar um exército que afinal é de ovelhas, e que tem uma dimensão patética, conduzindo-o ao suicídio. Também não é uma explosão como a da Antígona. É uma coisa muito portuguesa, e que se resume, por um

lado, à nossa vontade de sermos sempre livres e cativos; e, por outro, é uma espécie de preconceito surdo que nos faz dizer que o povo português é aparentemente tranquilo. E não é.

E o poema propriamente dito, a “tragédia da alma”?

Fascina-me o verso do António Ferreira. É uma peça poética exemplar. Sempre me perguntei como é que seriam estas palavras em ação, como é que cada um destes versos seria perceptível para além da sua arrumação poética. E como é que isso poderia levar a que o público colaborasse em cada uma destas palavras, sentindo-as.

É o mesmo texto que Ricardo Pais escolheu quando voltou ao Teatro Nacional São João, em 2003. *Castro* é uma escolha obrigatória para um Teatro Nacional?

Pareceu-me a escolha óbvia para iniciar a programação do Centenário do Teatro São João, para testar a capacidade criativa de uma companhia quase residente. Pareceu-me necessário, enquanto projeto criado pelo Teatro Nacional que vai andar em digressão pelo país inteiro. E, acima de tudo, pela dificuldade do texto. Tudo isso me aguçou a vontade. *Castro* é um momento fundador do TNSJ, mas não de forma confrontacional ou elegiaca. É o reconhecimento da palavra e da necessidade de voltar a trazê-la para o repertório e para uma geração que agora tem 20 anos, que sofreu *Castro* no liceu. Essa geração poderá ver as potencialidades que o texto tem agora, a maneira como poderemos pensar-nos.

O texto desenrola-se todo num jogo de argumentação e contra-argumentação,

e tem nos monólogos alguns dos seus momentos altos. Podia quase ser encenado num tribunal. Mas tu escolheste uma casa. Porquê?

Há uma tradição portuguesa que liga a nossa identidade à nossa casa. Essa ideia de identidade reflete o que cada pessoa pensa de si enquanto cidadão. Não é por acaso que existem canções que dizem “uma casa portuguesa, com certeza” ou “as saudades que eu já tinha da minha alegre casinha”. Não é por acaso que um dos estilos arquitetónicos portugueses, centrado não na monumentalidade dos edifícios mas na casa familiar, é chamado “português suave”, expressão bastante perversa. E não é por acaso que uma das dimensões que usamos para classificar a forma como a sociedade se organiza e estratifica passa por saber onde são as casas de quem. As casas da Comporta, as casas de Moledo, as casas do Gerês, a casa moderna, a casa recuperada. Foi em cima disso que começámos a trabalhar *Castro*.

Na peça, contudo, a casa não é uma casa. São três casas.

Pensei muito se deveria fazer três andares diferentes, que nunca se misturam, mas achei bastante mais interessante misturar tudo e jogar com essas tensões e essa surdez, essa cegueira entre as personagens. Mas ainda temos de aprofundar a luta titânica das três casas, que são como três placas tectónicas a fazer força umas contra as outras e que vão provocar um terramoto. A casa é simultaneamente o Portugal-país e o Portugal-indivíduo.

Essa casa está cheia de truques ou “pisca de olhos”, que nos atiram para o momento presente: as canções românticas escolhidas no telemóvel, a sucessão de e-mails a caírem no computador, o jogo de futebol na televisão. Que reflexão queres convocar?

A surdez. A incomunicabilidade é a comunicação dos dias de hoje. Uma espécie de escalada, de guerra fria de palavras num tabuleiro digital de xadrez em que ninguém propriamente fala com ninguém, faz só um exercício de autocomplacência e se

autocompraz com aquilo que escreve. Numa época tão *blasé* como a nossa, tão transitória, o que me deixa perplexo nesta obra é o caráter dilacerante e avassalador do sentimento. Se toda a gente fosse tão profundamente sanguínea como todas estas personagens, o *Tinder* não tinha mercado. O texto não é tratado como matéria sagrada, mas como matéria de ação. O paradigma da representação é contemporâneo, a maneira como abordamos as palavras, nunca saindo do verso, oferecendo uma tonicidade que tem que ver com o que é dizer hoje. A sua revisitação tem que ver com uma tentativa de fazer a ponte entre o que somos hoje, sem esta ideia de “para sempre”, e um texto que é para sempre e no qual toda a gente se define para sempre. A confrontação com a ideia de salvação, de Deus, de julgamento final.

Toda a gente invoca Deus nesta peça. Deus, ou a fé, são variáveis que contemplaste na encenação?

A religião, não. A fé, sim. Não acredito em Deus, mas não sou agnóstico. Mas aqui Deus é António Ferreira. Ele escreve isto 200 anos depois dos acontecimentos. Está na posição de Deus, porque fala do futuro. E enche com essa visão o Coro, que vai lentamente enlouquecendo ao longo da peça. Isto é uma coisa subjetiva, inexplicável. Nesse sentido, não me assaltou a necessidade de pensar em Deus. A variável que entra é a fé, este desejo de ir mais além. Deus é uma espécie de alter ego. Precisamos de alguém que nos julgue, e não conseguimos encarar esse alguém como sendo nós mesmos. Então, é uma espécie de amigo imaginário. De facto, não consigo imaginar Deus. Com a fé é diferente. Tenho fé em tudo. A pessoa em quem tenho menos fé é em mim mesmo.

O texto tem duas versões, uma menos polida (1587) e outra mais polida (1598). A *nuance* prende-se, julgo, com a imagem com que se fica de Inês. Fico também com a sensação de que, ao optares por fazer o texto integral, e ao empenhares-te em ser-lhe fiel, arriscaste pouco. O que viste, até agora, é um trabalho em progresso. Há personagens cuja construção

é mais difícil, até pela carga mitológica que têm em cima delas. A Castro é um papel difícilíssimo de fazer. E a primeira tentação é não representar Castro, a mulher, mas representar Castro, o mito. O percurso que a Joana está a fazer é o de transpor a personagem do mito, da mulher apaixonada, da mulher frágil, da mulher não sexual (apesar de na peça tudo ser sexual) para a mulher sexualizada, para a mulher que triunfa na primeira cena, para a mulher que está angustiada na segunda, para a mulher que, quando se encontra com o rei, tem um combate de iguais, que faz com que este diga: “Mulher forte, venceste-me.”

Ao contrário do que supões, esta é uma das peças em que mais arrisco, porque levo o texto mesmo muito a sério. Porque saio da minha zona de conforto, que é uma zona de distanciamento, de manipulação, às vezes irónica. Aqui não faço isso. E seria muito fácil, para um encenador contemporâneo, ironizar com aquela emocionalidade. Decidi, desde o princípio, que a ela me entregaria totalmente, que não me distanciaria. É isso que estamos a tentar fazer. Estamos a tentar ser transparentes na nossa entrega, seja na encenação ou na representação. Assumo aquilo como verdade. Porque também havia essa possibilidade, a de nós, seres pós-modernos, distanciados desta coisa toda, gozarmos com ela. Mas eu acredito que o amor é para sempre. E nunca corto a poesia, faço o texto integral e misturo as duas versões, a crua e a final.

Quando misturas as duas versões estás a fazer escolhas para construir uma outra versão. Qual? Há coisas no texto que são nitidamente de corte. Passados 500 anos, não têm sentido. O Coro diz: “Não te culpamos a ti nem desculpamos as cruéis mãos dos teus conselheiros.” Na corte, naquela altura, aquilo cai bem, desculpa-se o rei. Por outro lado, é extremamente perverso da parte de António Ferreira. Dizer “não te culpamos a ti” é sacudir a água do capote. Aliás, isso é uma atitude contemporânea. Mas ao não desculpar os seus conselheiros, derramando sobre eles a culpa, está a culpar o rei. Porque os conselheiros nunca fariam nada sem o seu

consentimento. Portanto, está a encapotar uma coisa. Da mesma forma, quando o autor do texto fala do futuro, está a dar uma tacada ao rei. Porque quem ganha ao futuro é a Castro, não é o rei, que, a dada altura, confessa: “Temo o nome que vou deixar.”

Colocas-te sempre do lado de cada personagem, da sua narrativa. Nunca tratas, por exemplo, o amor de Pedro por Inês como uma doença ou como loucura.

Entendo perfeitamente quando Inês fala de Pedro e quando Pedro fala de Inês. Também me coloco do lado do rei, quando se sente cativo. Aliás, o rei talvez seja a personagem que mais compreendo. Sobretudo quando diz que “não é isto estado, é cativo”. Não é por acaso que o ceptro é representado, na minha peça, pelo som de *e-mails* que estão constantemente a cair. Também me coloco do lado dos conselheiros, porque acreditam profundamente naquilo. Também me coloco do lado do Coro, que é talvez a personagem mais contemporânea e mais política da peça. E também me coloco do lado da simplicidade da Ama.

No momento em que Inês enfrenta Afonso IV, o que faz ao orgulho? Há ali mais coragem ou mais humildade?

O orgulho é a palavra mais maltratada na nossa moralidade de trazer por casa. O orgulho é como o amor-próprio, ambos são sempre muito malvistas. Inês faz o simples, explica ao rei a evidência de que não pode deixar de ser quem é, não pode deixar de amar quem ama, não pode deixar de ter os filhos que tem. E tenta explicar a sua incompreensão: como é que uma coisa que a enche tão plenamente pode ser tão perniciosa que leve à sua destruição? Portanto, num momento em que não tem como fugir, di-lo de forma veementem. Com uma estratégia e com táticas que tentam desmontar o que na boca do povo e dos conselheiros se diz dela. Isso traduz-se numa frase muito simples, que está no meio de dois dos seus monólogos: “Senhor, aqui me tens, não te preocupes, eu não fujo.” De alguma forma, Inês vence o rei. Porque ele diz: “Mulher forte, vive enquanto Deus quiser.”

Sucedo que o destino é uma faca inexorável trazida por um touro que a qualquer esquina nos vai apanhar. Portanto, ela é apanhada logo a seguir por causa deste rei dividido entre si mesmo e um rei que não é dele, mas dos outros. E morre.

Da esterilidade

Esse confronto entre Inês e o rei é o clímax da peça?

Não. O clímax é a guerra. A guerra é o que promete Pedro no fim. A história começa com um facto monumental que não está na peça. Esse facto, que Pedro verbaliza perante o seu secretário – “Não lhe chames outra coisa se não minha senhora”, é o conflito de toda a peça. Nesse sentido, Castro é o fator disruptor. Como os emigrantes são um fator disruptor. Como a mulher assumida e sexualmente forte é um fator disruptor. Repara, ainda hoje um homem que dorme com muitas mulheres é galã; uma mulher que dorme com muitos homens é puta.

O clímax é tão simples como isto: “Imigo meu, e eu lá me juntarei a ti mal destrua isto tudo.” Destrói-se Inês, fisicamente. Destrói-se Pedro. Destrói-se o reino. Não deixa de ser interessante que vivamos numa república, num estado democrático, laico, com divisão de poderes, em que somos norteados, em termos de imaginário, por dois grandes mitos: o de D. Sebastião, e o de Pedro e Inês. E ambos, na mitologia, têm um segundo capítulo. O primeiro é o de Sebastião, rei solar, última esperança, que morre desgraçado. O segundo mito é a morte de Inês, tida como injusta, e que faz com que ela seja coroada depois de morta e siga em cortejo por Portugal, toda a gente obrigada a beijar-lhe a mão. Isto é o elogio da esterilidade. Todos esses atos são ineficazes, escusados e contraproducentes. Não produzem rigorosamente nada.

Mas são brutalmente simbólicos. Tanto que ainda resistem.

Sim, mas como símbolo da esterilidade. Símbolo do fim da primeira dinastia, que não consegue criar. Que não só vinga, como depois obriga a um ato simbólico que não tem seguimento.

Relevamos um amor estéril e uma esperança estéril, para mim – português do século XXI, nado e criado entre Portugal e Moçambique, acordado e educado de costas viradas para o Atlântico, para a Europa, filho de um trabalhador e que teve pela primeira vez acesso ao ensino superior – é mito a que não quero agarrar-me. Não define bem o que para mim é mitologicamente Portugal. Portugal é a sargeza e, ao mesmo tempo, a matreirice de Egas Moniz. Ou de Afonso Henriques. Não nos esqueçamos que o primeiro metalheiro *dark* da história universal, telhas baixas, que só ouvia música de alaúde, foi o infante Henrique. É a arte de bem cavalgar toda a sela de D. Duarte. É a fugacidade de D. João II e a dor que teve com a morte do filho. Não é Dom João III e os frangos com açúcar que comia. É o Padre António Vieira e todo o seu pensamento. Estamos cheios de gente brilhante, temos compositores, escritores, pessoas de uma vitalidade e vibração de cair para o lado. E depois temos estes dois mitos entrópicos onde nos reconhecemos como um povo de brandos costumes – embora Pedro, convenhamos, não fosse brando – em vez de um povo feliz, cheio de recursos, criativo e brutal.

Disseste, há pouco, que tudo é sexual. Mas a tua Inês não parece muito sexual.

É sexual. Posso-te garantir que será sexual. Neste momento, a três semanas e meia da estreia, tu apanhaste uma personagem em trânsito. Repara na fragilidade que ela tinha há uma semana e que já lá não está. Isto vai subindo de tom.

Consegues adjetivar a tua Inês?

A minha Inês é uma “mulher forte”.

É uma mulher sem pecado?

Inês não tem pecado. Pedro não tem pecado. O rei não tem pecado. O pecado é uma invenção e, portanto, corre mal. Inês é adúltera, mas provavelmente não seria se a razão de Estado não tivesse obrigado Pedro a casar com outra pessoa. O facto de Pedro querer estar com Inês provavelmente não seria problemático se ele tivesse um bocadinho de *gravitas* e pensasse no Estado, e se se tivesse sacrificado pelo Estado.

Uma pessoa, quando está investida de poder, o seu principal propósito é servir. E, para servir, é a última pessoa a comer. Se o rei não estivesse tão esmagado pelo peso da vergonha que tem para com os seus pais – porque fez exatamente a mesma coisa aos pais –, e não estivesse tão preocupado com o seu legado, nada disto aconteceria. Se os conselheiros, na sua fidelidade e na sua preocupação com o país, não se tivessem transformado numa espécie de polícias do bem, ao ponto de se sacrificarem por isso, nada disto aconteceria. O sentido trágico da coisa é: só somos punidos pelos deuses quando perfuramos o destino, como se fosse um hímen, e o desvirginamos. Mas, ao mesmo tempo, somos nós que o fazemos.

A cegueira que fere todas as personagens é essa?

A cegueira é essa. Nesta peça, toda a gente ama profundamente. Não é só Castro. Não consigo ler este texto sem ler o amor profundo que Castro tem por Pedro. Mas também não consigo ler este texto sem sentir o gosto da vitória dela, no início. E sem sentir empatia pelo trajeto dela até ao fim, quando prefere a sua própria morte, desde que essa morte não mate Pedro. Como também não consigo não sentir o amor de Pedro por Inês. Porque nela, ele não só ama a mulher como sonha com um reino diferente. Mas também não consigo deixar de empatizar com os dois conselheiros, que são cegos ao ponto de saberem que vão morrer por causa disto. E não consigo deixar de empatizar com o Coro, que, de alguma forma, comenta tudo, na sua doçura e no seu sorriso, sentindo-se dentro e fora de tudo. E com a Ama, que aconselha Inês. E com o Secretário, que faz a escolha que seria a de Pedro.

A Inês, heroína, é uma amante.

É uma amante que deixa de o ser no momento em que a apanhamos na peça. A Inês entra em triunfo. Deixa de ser a amante. É-lhe prometida a coroa. Toda a primeira cena, que é das cenas mais difíceis da história do teatro universal, é ela a contar à Ama o que se passou, para informação do público. Isto, sem ação, é dos trabalhos mais difíceis que um ator pode ter. Primeiro, porque é esmagado pela poesia do texto. Segundo, porque

este texto foi pensado para o rei assistir. Terceiro, porque tem de o fazer perceber. O triunfo do sexo já aflorou no último ensaio. Aflorou aos olhos do encenador, que descobriu o caminho confortável para si e para a atriz lá chegarem.

Só descobriste agora?

Sim. Encenar é, acima de tudo, um trabalho de organizar e esperar. O talento não está em ti, está nos atores. A alma não é a tua, é a dos atores. Portanto, tens de estar em silêncio à espera que chegue o momento em que eles te oferecem a alma. E tens de ter muito cuidado com a alma dos outros.

O princípio da democratização

De que morre Inês?

Para mim, Inês não é um mito. É uma mulher. E morre porque basicamente é mulher, ponto. Morre de selvajaria. Morrer de selvajaria é morrer de amor. O amor é como a Bíblia, toda a gente fala dele, toda a gente o sente, pouca gente o pensa. E o amor desdobra-se em múltiplas aceções: amor entre dois seres, amor sexual, amor filial, amor à pátria (sem qualquer conotação direitista e abstrusa desse conceito). Mas o amor é, acima de tudo, um sentimento selvagem, inclassificável, que nos faz entrar não na racionalidade, no logos, mas numa patologia. E essa patologia pode chegar a um limite que, dado que implica a total devolução/destituição do ego, é um exercício de prostituição. Portanto, todo o amor é prostituição. Portanto, Inês morreu de amores. E quando digo amores, digo a conflagração entre o amor que sente por Pedro, o amor que Pedro sente por ela, e a forma como esse amor entra em conflito com a razão de Estado. Desta conflagração sem resolução possível resulta uma vítima. Ou uma solução. Essa solução é Inês. A solução de senso comum não é a solução correta. Portanto, a única coisa que o amor provoca – porque o amor é isso, uma coisa na fimbria do ser e que rapidamente se transmuta – é ódio. E provoca o horror que levará à guerra prometida, que significa a aniquilação de todos os laços que prendem toda a gente.

**Que outras personagens estão em construção?
E a caminho de quê?**

O Pedro ainda tem de descobrir a sua fragilidade, a sua feminilidade. Tem momentos fortíssimos, mas há a parte feminina dele que ainda não está descoberta. Ontem também se descobriu o rei. Descobriu-se na oração que fez na frente de cena. Sem aqueles acessos de violência que ele tem, aquela oração não teria surgido. E há outras personagens em trânsito. O João Melo faz um trabalho magnífico como Secretário, e tem um dos textos mais difíceis que existem. Confere-lhe uma humanidade de que só ele é capaz. E há outros trabalhos a surgir. E depois, há o papel da Maria, do Coro, aquela coisa quase andrógina que passa, que comenta, que entra e sai. Unificar aquilo tudo numa história tem sido o nosso grande papel. Lentamente, começam também a notar-se diferenças entre os dois assassinos. O discurso do Mário emociona-me. Emociono-me quando diz: “Morre pois, Castro, morre de vontade.” E Castro responde: “Cru conselho me dás.” É um momento extraordinário. Não é responsabilidade minha, é dos atores. Aquele beijo surgiu de forma inusitada.

Parece o Beijo da Morte, aquela escultura do cemitério de Poblenou, em Barcelona, em que um esqueleto beija uma rapariga, e que supostamente inspirou Bergman para O Sétimo Selo. É isso?

Tens de perguntar aos atores. Leio-o como o último desafio de Inês. E é um desafio tão subtil, tão forte... Vivemos numa altura em que temos de falar alto para pensar que ganhámos. Com um simples beijo, Inês chuta-os para canto. É outro momento extraordinário.

O conflito do rei também é um momento assim. Sinto que a maior crise existencial é a dele. Na tragédia tem de haver um sacrifício, não é? Para todos os efeitos, é Inês quem se sacrifica. Mas o rei, que não parece agir por convicção mas por fraqueza, também prescinde daquilo que mais lhe custa, que é tomar uma decisão que sabe que vai valer-lhe o rótulo de “injusto” para sempre.

Só descobre isso no fim. Ele demite-se um bocadinho da coisa.

Desiste.

Demite-se. Tinha duas opções: matava logo Inês ou perdoava-a até ao fim. E não faz nem uma coisa nem outra, fica a ver televisão.

Evita tomar a decisão.

“Conhece-te a ti mesmo.” Toda a gente diz que esta frase é do Sócrates, mas é do Sólon. E Gramsci dizia que isso era o princípio da democratização. Porque se um aristocrata ou um pedreiro se conhecerem a si mesmos, chegam à mesma conclusão, ou seja, de que são homens, mulheres. Iguais, portanto. É uma coisa de que a nossa cidade precisa profundamente. Descobrir que somos pessoas, com as mesmas necessidades físicas, com as mesmas necessidades emocionais. Só assim se descobre a igualdade, a fraternidade. E só assim se produz a liberdade. Acredito que o teatro pode criar um tempo em que as pessoas possam parar de ter *facebooks*, *whatsapps*, telemóveis, relógios, e sejam confrontadas com situações que as levem a pensar em si mesmas, a pensar que são gente. O esforço que estamos a empreender para fazer *Castro* não é um esforço de confrontação com nada, é simplesmente uma entrega para genuinamente podermos produzir um momento em que as pessoas se esqueçam do relógio. E possam, naquelas palavras absolutamente geniais, conhecer-se a si próprias.

Vejo a peça como um triângulo em que os três vértices são preenchidos pela relação entre duas personagens: a Inês e a Ama, o Pedro e o Secretário, o rei e os conselheiros. Aparentemente, todos são genuínos, nenhum é interesseiro. No imaginário popular, coloca-se o amor de Pedro e Inês na mesma gaveta do amor de Romeu e Julieta. A gaveta dos amores interrompidos. Comparando as datas, percebi que o texto do António Ferreira surge 50 anos antes do texto do Shakespeare. Talvez por isso seja mais puro, no sentido em que ninguém é propriamente movido por uma vingança. Uma coisa é a peça do António Ferreira, outra coisa é o mito de Pedro e Inês. *Castro* é uma de muitas produções feitas em cima deste mito.

Basicamente, foca-se no último dia de vida de Inês e explicita os três pontos de vista de que falaste. O Coro vai atar tudo de forma muito simples: diz que a posteridade é de Inês e não de Afonso. Ponto. A peça do António Ferreira está influenciada pelos clássicos, pelo Séneca, pelos gregos, etc. A complexidade da personagem, a explosão da tragicomédia, da tragédia coxa, das personagens falhadas com potencial para o mal e para o bem, e que são complexificadas, isso devemos-lo a Shakespeare, essa modernidade.

Na leitura que faço da peça, vejo uma luta titânica entre três sistemas que se sobrepõem. Também o vi no *Coriolano* (2014); também o vi em *A Morte de Danton* (2019). Tem que ver com a minha forma de pensar como cidadão. Uso cada peça que faço para me educar, para me questionar. Agora, o que tu dizes – e volto à primeira pergunta – é aquilo que me apaixonou nesta peça: o facto de eles serem todos genuínos. E o meu grande risco é tentar ser genuíno com eles.

O que é que isso significa?

Significa não me proteger como encenador, ou como diretor de atores. Significa tentar genuinamente chegar à genuinidade das personagens. Posso chegar lá ou posso morrer na praia a tentar fazê-lo.

Parece-me que a relação entre os homens é mais forte do que a relação entre as mulheres. A amizade entre Pedro e o Secretário é das partes mais agressivamente bonitas. A parte em que o rei começa por rejeitar os argumentos dos conselheiros, também. O laço entre as mulheres parece-me menos intenso, como a relação entre Inês e a Ama, ou antes disso, entre Inês e Constança, primeira mulher de Pedro. É propositado?

Não. Viste uma peça em construção. A Inês vai ser feérica. E a relação da Inês com a Ama também será. Quando Inês diz que foi madrinha de um filho de Pedro, um filho que morreu passado uma semana, há ali uma carga muito grande.

Como poderia traduzir-se uma ama nos dias de hoje?

Uma ama é uma amiga, nobre, que ao mesmo

tempo é sua confessora. Na sociedade burguesa do Porto, a ama seria a melhor amiga da diretora da Sonae, que por sua vez trabalha na Bial, e que todos os dias se falam por *Whatsapp*.

Definido o estado de alma das personagens, que trabalho se segue?

Há todo um outro trabalho, que começa agora a ser feito, que é o trabalho do silêncio, o trabalho do gesto. É isso que depois vai sustentar a carne que ainda não consegues sentir. Na Ama, está na escuta do pesadelo, quando ela se ri. Isso precisa de camadas e camadas de imaginação, de dádiva, de descoberta. É mais difícil. Ensaiar é um bocadinho como o estágio de pré-época de um clube de futebol: o médio chega lá sempre mais depressa; o avançado, que tem de fazer diagonais, precisa de mais tempo. E depois há ainda uma gestão brutal, que é o trabalho da Maria.

A Maria é um *pop-up*.

É um *pop-up* mas, ao mesmo tempo, é uma presença constante. A Maria está sempre a ler o que está a acontecer. E está sempre a reformular a sua personagem. É um trabalho extremamente solitário.

A Maria é o Coro inteiro. Faz os velhos de Coimbra e, ao mesmo tempo, as moças de Coimbra, não muda.

Não muda. E essa ambivalência é um trabalho de género que ainda está a ser feito. Às vezes, o Coro é carne; às vezes, é fantasma. De certa forma, é o Portugal contemporâneo. Isso é um trabalho muito difícil da parte da Maria. Aliás, é um trabalho gigantesco de todos os atores.

As personagens são construídas à boleia do imaginário de cada ator sobre o mito de Pedro e Inês?

Exatamente. As personagens sobrevêm do imaginário do próprio ator.

Isso obriga a que nós, público, nos desvinculemos do nosso próprio imaginário, para entrar na peça?

Não. O confronto que existirá entre o público e o objeto que é oferecido é inevitável. Todas as

conclusões serão válidas. Vivemos numa altura em que as relações não têm a enormidade que vemos na peça. São obstaculizadas por coisas completamente idiotas. Vivemos numa época de transitoriedade, na época do *Tinder*, em que esta ideia de entrega da vida até à morte não é valorizada, não é pensada. De repente, tudo é um problema. Tudo tem de ser resolvido com recurso a um psicólogo. Ou tudo se confessa no *Facebook*, com aquelas frases estúpidas de bancos de frases. A questão é a seguinte: numa época de transitoriedade, chegar a uma época em que as coisas eram absolutas, é muito difícil para os atores. E eles estão a fazê-lo.

Estão a resgatar o mito – é um mito? – do amor para sempre.

Eu acredito no amor para sempre. Entrego-me a esta peça porque acredito mesmo nisso. O amor para sempre é uma utopia. E há quem se renda à utopia e há quem não o faça. Agora, o amor para sempre não é um exercício a dois ou de comunidade. O amor para sempre é a decisão solitária de praticar a dádiva todos os dias, não implicando forçosamente que essa dádiva se traduza na compreensão ou na correspondência do objeto amado. Tendo correspondência, tem um potencial devastador. Falamos de Pedro e Inês mas, para mim, o maior amor para sempre é o de Elizabeth Barrett e Robert Browning, que durante anos e anos criaram o amor epistolar. É um dos grandes amores da história do amor.

Uma declaração de guerra

Na forma como o trabalhas, estamos perante um texto político ou perante um texto de amor? O amor sempre teve política à mistura.

Brutus, quando mata César, mata-o com o coração partido. Romeu e Julieta são um amor exacerbado pela política, os Capuletos e os Montéquios. Hamlet atropela o amor, escolhe não o ver, embora o sinta. Lady Macbeth cega por amor, não por ambição. Eros é a força fundacional do pensamento. Assim o viam os gregos. É a gestação. É em Eros que a oração fúnebre aos atenienses, feita por Péricles, se funda. É em Eros que, por exemplo,

o Paul B. Preciado, toda a filosofia *queer*, e este questionamento do género, se reencontram. Porque Eros não é homem nem é mulher, é uma força. E é atávica. O positivismo do século XIX e essas coisas todas tornaram-no compartimentado, estilizaram-no, preconceitualizaram-no. Mas o grande amor de Eduardo II tem Eros à mistura. Fedra também tem política e amor à mistura.

Sendo Castro um texto seminal da literatura portuguesa, por que razão, entre o trabalho de Ricardo Pais, e agora o teu, não o vimos assim tantas vezes ser encenado, tendo já passado quase 20 anos?

A Bíblia, o Corão, *A Cidade de Deus*, *Os Lusíadas*, os *Sermões* do Padre António Vieira, os textos do Almeida Garrett sobre teatro, até Eça de Queiroz, e Ruy Belo, que é um grande poeta do século XX, Pessoa, todos eles são seminais. Toda a gente fala muito deles, mas toda a gente os lê muito pouco, pratica-os muito pouco. E, já agora, isso também é função de um Teatro Nacional, praticar e ajudar a praticar o que é matricial à nossa cidadania. Não nos iludamos, não vivemos numa sociedade de imagens, nem uma imagem vale mil palavras. Isso é absolutamente mentira. Não há nenhuma imagem que consiga traduzir todos os sentidos que a palavra “turgir” traz. Não há nenhuma imagem que consiga traduzir todos os sentidos que a palavra “cálido” traz. Não há nenhuma imagem que consiga concitar a palavra “emoção”.

Este texto é a prova disso, não é? É mais fácil lê-lo que fazê-lo.

Não sei. Fazê-lo é difícil. Lê-lo é excruciante. Portanto, não sei dizer.

Mas um dos desafios do texto é encenar a ação que não existe.

Sim, mas isso está no meu imaginário. As imagens e o jogo todo da casa estão lá para mostrar como é que elas, as personagens, estão fechadas no seu próprio universo. E como é que estes universos que não conseguem cruzar-se, que não conseguem entender-se, querem, afinal, todos a mesma coisa e acabam a explodir no horror. Não é por acaso que Castro é morta com vinho.

Que pesquisa fizeste para chegar a este resultado?

Normalmente, não me socorro de muita pesquisa para as coisas que vou fazer. Leio-as muitas vezes ao longo dos anos. E vou correlacionando com o que vou lendo para além disso. A partir do momento em que decido fazer *Castro*, torna-se uma leitura constante, quase um exercício masoquista. Li em português, li em inglês, li-a nas diversas versões, para perceber tonicidades. Depois, li as explicações todas, e estudei o mito. Mas, normalmente, não penso nisso. Às vezes, as coisas surgem do inusitado. Como a peça, no caso, *Castro*, fica sempre presente com a leitura, é como se entrasse numa máquina que está sempre a lavar. Vai desde coisas tão simples como ir no autocarro, passar num *airbnb* de portas abertas e tentar adivinhar o que as pessoas estão a pensar, até encontrar um álbum de fotografias da Nan Goldin sobre paisagens do Sul de França e perceber que aquela luz, a maneira como ela apanha as coisas desfocadas influencia bastante o discurso. Às vezes, penso em pessoas reais e vejo o texto vertido nessa pessoa. No outro dia, li um pedaço de Novalis e aquilo bateu-me. A tensão que existe entre o Secretário e o rei no primeiro discurso, o esmagamento, apanhei-a de uma série de ficção científica chamada *Star Trek: Picard*. Sou fanático por ficção científica. A situação que estava ali, caricatural, corresponde a isso. E vi *Imitação da Vida*, do Douglas Sirk.

Esta peça é a tua declaração de guerra ao que é finito, transitório?

Todas as minhas peças são uma declaração de guerra. Sempre. Em primeiro lugar, contra mim. Nunca criamos para além de nós mesmos. Apontamos futuros, mas acima de tudo voltamos sempre àquilo que nos completa. Eu volto sempre a Canas de Senhorim, volto sempre à minha intimidade. Não gosto de redes sociais. Espartilham, apoucam o pensamento, enganam o convívio, só estimulam a solidão. Andy Warhol disse que todos temos direito a 15 minutos de fama, que se transformaram em 15 segundos. E agora parece que as palavras só duram o ato de termos um *like* e depois passamos para outra coisa. E somos todos

#qualquer coisa. No teatro, as palavras pedem grandes passeios. Precisamos de tempo para as ler, reler, tresler, distanciar-nos e voltar a encontrá-las. Precisamos de moer bem aquilo em que nos fazem pensar, torná-lo nosso, para quando nos confrontarmos com uma escolha difícil termos lastro que dê coragem de a fazer.

A tal escolha que o rei não faz.

O que as pessoas esquecem, hoje, é que toda a nossa ação tem a gravidade do ato de Abraão, do sacrifício que se dispõe a fazer. É isso que resguarda a liberdade, é isso que resguarda a sociedade como um todo. Poucos são os sítios onde há tempo para imaginarmos o que terá sido aquela subida de Abraão ao monte, ele com o filho e a faca ao cinto, o tempo que levou, a maneira como olhou para o filho antes de o matar, a escolha que fez. Essa é a escolha que pedem ao rei. Nesse sentido, o rei é o homem do século XXI, porque é a pessoa que não escolhe, deixa acontecer. E nós sabemos quais são as consequências do “deixar acontecer” pela Europa fora. O que é o populismo, a repressão, uma sociedade tonitruante? Também não há uma imagem que consiga traduzir o que é a palavra “tonitruante”. Às vezes, acho que a nossa sociedade é como uma boda. Odeio bodas. Quando chega a altura da sobremesa, há sempre tantas, que acabo sempre por pedir um descafeinado.



Ensaio corrido da tragédia mui sentada e elegante

REGINA GUIMARÃES*

1

O ar do tempo

Escreveu o poeta quinhentista António Ferreira: “A medo vivo, a medo escrevo e falo/ Hei medo do que falo só comigo;/ mas inda a medo cuido, a medo calo./ Encontro a cada passo com um inimigo/ De todo bom espírito: este me faz/ Temer-me de mi mesmo, e do amigo./ Tais novidades este tempo traz,/ Que é necessário fingir pouco siso,/ Se queres vida ter, se queres paz.”

Com estes versos na cabeça chego ao ensaio. Estranho voo que me faz descolar dos bancos do liceu – onde, nos idos de 60-70 do séc. XX, *Castro* era de leitura obrigatória – e aterrar na densa partilha de leitura que uma encenação digna desse nome continua a ser.

Percebo desde o primeiro momento que o Nuno Cardoso está particularmente preocupado com a legibilidade do texto que os actores encarnam, em especial os que atam os nós cegos da tragédia. Honra lhe seja feita, o teatro é um gesto político, com graus de significação que vão do quase caseiro ao quase cósmico.

2

Castro é uma casa

Parece decorrer do seu título (o apelido da nobre heroína galega significa primitivamente castelo, construção fortificada) que *Castro* se possa plasmar numa casa.

Na meia hora que antecede o ensaio a que assisto, o Nuno Cardoso dá aos seus intérpretes notícias da construção da mui realista casa cénica que eles vão habitar. Será o prato de resistência da leitura cenográfica dessa primeira tragédia portuguesa que António Ferreira nos legou, acerca de factos ocorridos dois séculos antes. Para ele ontem, para nós nunca?

Nuno Cardoso fala também aos futuros habitantes da casa-texto acerca da paleta escolhida para as pinturas interiores: cores de enxoval como o quarto azul-bebé, a sala verde-água, e cores de charme discreto como a cozinha cinzenta e o escritório casca de ovo ou *bordeaux*...

Observo a casa em planta que me vai sendo explicada. É uma casa três-em-uma, são três casas sobrepostas: tem varanda, pequeno relvado, avançado, baloiços...

3

Uma casa portuguesa com certeza

Interrogado por mim sobre o desejo de levar *Castro* à cena, Nuno Cardoso responde-me com inesperada verve. Alega que se trata dum texto que reúne as duas escalas a que o seu olhar costuma, separadamente, prender-se: a micro, do psicológico, e a macro, do político. Acrescenta, explicitando que, na sua perspectiva, a peça é “portuguesinha e portuguesa”. Adianta que a casa, mais do que a

* Escritora, realizadora.

árvore, a obra ou a prole, é o gesto de afirmação mais comum entre os cidadãos portugueses, o rasto que eles preferem deixar de si à face da terra. Anuncia que a cenografia não será tão-só casa no osso, pois que haverá sofás, mesas, sanita, chuveiro, fogão, louças, à luz duma opção de verismo cripto-positivista que por certo gerará incómodo, sobretudo tratando-se de um tema que se presta ao desenfreado fantasiar de diafaneidades. Ufa! Ocorre-me então que a escolha da “casa única” devolve à peça, respeitadora da unidade de tempo e da unidade de acção, a terceira dimensão em falta, a saber: a unidade de espaço...

4 Vivenda e pontos de vista

Nuno Cardoso enfatiza o facto de que *Castro* nos coloca perante as trajectórias vertiginosas, distintas e estanques, das personagens – um pouco como se elas sofressem de uma cegueira que as impossibilitasse de falar umas com as outras, sendo essa mutilação o verdadeiro motor da tragédia. Nem Pedro (Rodrigo Santos) nem o seu Secretário (João Melo) falam com Afonso IV (Pedro Frias). Nenhum dos conselheiros de Estado (Afonso Santos e Mário Santos) fala com Pedro. Nem a Ama (Margarida Carvalho) nem Inês (Joana Carvalho) falam com Pedro. O dispositivo que acelera a acção faz com que os amantes nunca estejam frente a frente em cena.

Trata-se pois de pontos de vista que dividem um espaço emocional sem o partilharem. Trata-se de intimidades que não se cruzam, pelo que não provocam correcções de trajectória. Quando excepcionalmente isso acontece, no caso de Inês que, desesperada, vai interpelar Afonso IV, daí resulta uma inoperante alteração da atitude do monarca, que se dispõe a salvar a pele da galega, mãe de netos seus. Aliás, essa inflexão, importante embora inconsequente, gera uma situação assaz peculiar: a condenação de Inês é como que órfã de responsabilidade por parte do rei, verdadeiro protagonista da tragédia, e isso confere uma monstruosidade acrescida ao triunfo da “razão de Estado”. Dir-se-ia que esta última, ela própria encerrada no seu túnel de realidade, intervém radicalmente sem que o poder... a possa deter, passo a expressão.

Na verdade, a despeito da escolha dum tema superlativamente passional por parte de António Ferreira, há na escrita da *Castro* um desejo manifesto de cumprir o programa da tragédia clássica, que inclui a maior contenção possível de *pathos* e consequente obrigação de decoro imposta às personagens. E a violência deste singular texto teatral resulta precisamente de uma tensão constante entre os elementos que ecoam a compostura, o pundonor, a circunspecção – a respeitabilidade, em suma... – e os ingredientes passionais puros e duros, tais como a veemência, o arrebatamento, a impulsividade, o fervor amoroso...

Por tudo o acima descrito e um par de botas, *Castro* enquanto encenação, típica mas atípica, do curso dos planetas, não cabe dentro da tripla vivenda onde pretensamente se jogaria um drama caseiro entre filho e pai desavindos por causa duma nora indesejada. A peça de António Ferreira afirma uma vitória inequívoca do irracional travestido de roupagens ricas – ricas em argumentário e também em figuras de retórica.

Talvez por isso, corpos e vozes não consigam cingir-se aos espaços da caixa-moradia com os quais os actores têm – e ostentam – uma relação de bonecas enjauladas. Eles vêm de boca em riste à boca de cena, como se imagina que os

indigentes outrora iam pedinchar comida à porta estreita do refeitório dos monges cistercienses de Alcobaga. Vêm mendigar escuta, posto que a “vida” lhes é definida pelo texto como sucessão de desencontros.

5

No quarto de Afonso

Em terra de fados, não basta um Coro competente e compassivo (Maria Leite), à boa maneira grega, para encher a cena de presságios. Na *Castro*, o Coro tem poderosos adjuvantes que rondam em torno dos amantes: a Ama, o Secretário. A peça arranca, prossegue e liquida a heroína sem que a cadela do destino nefasto largue as canelas de Inês. Já na primeira cena a tristeza empresta lágrimas à alegria e, daí por diante, é um ver se te avias de ameaças postas a pairar: o espectro do mau exemplo dado aos súbditos e o infame desdouro da bastardia brandido pelo Secretário, a severa vontade de Deus e a bondade dos fins que legitimam todos os meios, invocadas por Coelho e Pacheco, as feras e as facas sonhadas pela própria *Castro*... Assim, no vasto quarto de Afonso, que é a paisagem moral do reino, Inês vê-se forçada a viver o seu fim em lume brando. Rodeada que se encontra por máscaras de carrascos, a morte não apanha de surpresa uma criatura já exaurida pelo martírio do pressentimento que implacavelmente se cumpre. No entanto, a única personagem verdadeiramente sujeita à tortura do dilema é o monarca que, invejando a *aurora mediocritas* do lavrador, de si dirá: “Ninguém menos é rei que quem tem reino.”

6

Castro no quintal, Castro na cozinha ou como aqui se cozinha Pedro o cru

As opções de Nuno Cardoso são, como é costume, avessas ao meio-termo. Quer elas digam respeito à distribuição e à cenografia, quer à direcção e à dramaturgia do conjunto das visualidades, tudo nas suas escolhas aponta para a passagem de uma história de reis pelo crivo, algo infamante, do imaginário pequeno-burguês. Ou não fosse o abjeccionismo mais portuguesmente apropriado a falar duma lenda nossa do que a pompa dos bem-pensantes... A aposta do encenador é porventura observar e dar a ver o que se salva de sublime ao cabo dessa cirurgia de choque. Até o solene Coro se vê revisto e corrigido no papel de acender e apagar candeeiros e ecrãs, ao ritmo do acendimento e apagamento do teatro como expressão da paixão. Convenhamos que não deixa de ser interessante – e não apenas do ponto de vista sociológico ou do estudo das lusas mitologias...

A *Castro* de Nuno Cardoso não foge, pela tangente dos eternos femininos mais bacocos, a mostrar-nos uma mulher quatro vezes mãe, com filhos a escorrer pelas pernas do discurso abaixo, que porém fala, ainda com enlevos de adolescente, do seu amor. Do seu amor maldito, logo sob ameaça.

A *Castro* de Nuno Cardoso marca com traço grosso – simetrizando as cenas com o infante Pedro – a capacidade que só a paixão amorosa tem de transformar em maravilha a face do mundo, sendo que essa face começa pelas feições da coisa amada, merecedora de glórias esplendorosas, e abrange depois toda a paisagem, física e metafísica, em seu redor.

A *Castro* de Nuno Cardoso acentua, com requintes de doidice shakespeariana, os motivos de impotência do rei que, tendo enfrentado com lendária

bravura os muçulmanos de Granada e Fez, revela a sua prosaica cobardia moral ao conduzir o seu discurso no sentido dum derradeiro “lavar de mãos”. Donde fazer todo o sentido o combate contra o verso, potencialmente narcótico, que, decorrendo da natureza do seu dispositivo, o encenador trava. A relutância de Afonso IV em colocar a maquiavélica “razão de Estado”, protectora do bem comum,¹ acima das razões do coração que a razão desconhece, assenta unicamente num medo essencial que se subdivide em muitos medos: medo de decidir, medo de assumir, medo de parecer, medo do julgamento do filho, medo do juízo do povo, medo do veredicto da fama, medo da vingança divina, etc. O medo mata a Castro, não a razão de Estado. O medo acrescido da maledicência real ou virtual...

E é esse medo, medo da sombra e medo da luz, capaz de impelir para o conforto da penumbra onde se abrigam todas as formas de autocensura, que mais aproxima a tortuosa atitude do monarca Afonso dos nossos dias, também eles debruados a medo.

Castro lembra-nos oportunamente que tempos houve em que o pensamento humanista, em estaleiro, não se limitava a valorizar o papel do homem no universo, pois que mapeava a poética das humanas fraquezas com mais zelo e rigor do que inventava exemplares virtudes...

7

“Castro na boca, Castro n’alma, Castro/ em toda parte tem ante si presente”

Posto isto, a carreira primaveril desta *Castro* haverá de inspirar muitas excursões à mais bela nave gótica do mundo. Lugar luminoso, simultaneamente público e privado, como nenhum outro em Portugal. Ali se cumprem os desígnios que abrem e fecham o pungente monólogo final do infante Pedro. Um monólogo que ecoa, pela negativa, o repto lançado à natureza por aquela “que depois de morta foi rainha”:

Tristes honras!

Outras honras, senhora, te guardava,
outras se te deviam. Ó, triste, triste!

[..]

Como poderei ver aqueles olhos
cerrados para sempre? Como aqueles
cabelos já não de ouro, mas de sangue?
Aquelas mãos tão frias, e tão negras,
que antes via tão alvas, e fermosas?
Aqueles brancos peitos trespassados
de golpes tão cruéis? Aquele corpo,
que tantas vezes tive nos meus braços
vivo, e fermoso, como morto agora
e frio o posso ver? Ai, como aqueles
penhores seus tão sós?

[..]

Meu amor,
já me não ouves? Já não te hei-de ver?

Já te não posso achar em toda a terra?
Chorem meu mal comigo quantos m'ouvem,
chorem as pedras duras, pois nos homens
s'achou tanta crueza. E tu, Coimbra,
cubre-te de tristeza para sempre.
Não se ria em ti nunca, nem s'ouça
senão prantos, e lágrimas: em sangue
se converta aquela água do Mondego.
As árvores se sequeem e as flores.
Ajudem-me pedir aos céus justiça
deste meu mal tamanho.
Eu te matei, senhora, eu te matei.
Com morte te paguei o teu amor.
Mas eu me matarei mais cruelmente
do que te a ti mataram, se não vingo
com novas crueldades tua morte.
Para isto me dá, Deus, somente vida.
[...]
Tu, senhora, estás lá nos céus; eu fico
enquanto te vingar: logo lá voo.
Tu serás cá rainha, como foras.
Teus filhos só por teus serão infantes.
Teu inocente corpo será posto
em estado real; o teu amor
m'acompanhará sempre, té que deixe
o meu corpo c'ó teu e lá vá est'alma
descansar com a tua para sempre.

1 "O bem comum, Senhor, tem tais larguezas/ com que justifica obras duvidosas",
afirma o conselheiro Coelho.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

...aquele claro sangue não fica
escuro misturado com outro
diferente?... o espirito há-de ser
puro: um ouro limpo sem fezes,
e sem liga... amor em doces
cantos, em doces liras soe...
antes cego tirano dos poetas
fingido... mais seguro a si cada
um rege, que o mundo todo...
amor cego vence, amor cruel
matava... que estrela foi aquela
tão escura?... o bem comum tem
tais larguezas com que justifica
obras duvidosas... ninguém
menos é rei, que quem tem
reino... contra amor que lugar
darás seguro?... tristes pobreza

ninguém as deseje, cegas
riquezas ninguém as procure...
quem mais deseja, muitas
vezes s'acha triste, enganado...
viram-se as reais Quinas, cruéis
contra si mesmas... vi a morte
esta noite, crua e fera...
a imaginação é perigosa...
como estará a alma leda em
culpa sua?... faze-me o bem
seguro, que eu não vejo... quão
grã perigo é as almas julgar, que
só Deus vê... nunca o tanto meus
olhos desejaram... arranca-se
a minh'alma de mim mesma,
parece que voar quer onde estás...

Um comité de leitura para *Castro*

FÁTIMA CASTRO SILVA

*D. Inês tomou conta das nossas almas.
Ela abandona a carne e torna-se uma fonte, uma labareda.
Entra devagar nos poemas e nas cidades.
Herberto Helder, Teorema*

O que é *Castro*?

Quando fala de si própria e conta como Pedro dela fala, Inês diz, logo no seu primeiro grande monólogo: *Castro na boca, Castro n'alma, Castro/ em toda parte tem ante si presente*. A si mesma Inês se nomeia *Castro*, nome sem género e sem tempo (*vencerás o tempo, rir-te-ás da morte*), onde ressoa um desejo de ser, um ser desejado, “mais do que real ser ideal”, como diz Ruy Belo.

O que é *Castro*?

Para connosco partilhar a vivência desse *fogo, que sempre ardeu, e inda arde agora*, reunimos um pequeno comité de leitura. Quisemos que fosse inteiramente feminino, porque Inês “teve como destino ser o eterno feminino/ à feminilidade conferir a individualidade” (Ruy Belo, de novo). Sendo *Castro* um drama de linguagem, um excelso poema que enobrece a língua portuguesa, quisemos também que esse núcleo leitor fosse falante do português no maior número possível das suas declinações: do português de Portugal ao do Brasil, passando pelo de Moçambique e Angola. Quisemos ainda que simbolicamente nele houvesse uma voz da Galiza, a origem de Inês, e que a grafia desse texto respeitasse a sua língua materna. Estas vozes textuais testemunham a perenidade de uma peça simultaneamente tão ciente da sua construção dramática de tragédia, mas tão afoita em insuflar-lhe sinais de modernidade (na singularidade do título, na separação dos amantes, no Coro que devém personagem) e tão aberta a adivinhações (como as de Agustina) e questionamentos.

Nos espaços celulares do monumental, matricial e claustrofóbico palco-casa-país da *Castro* de Nuno Cardoso, *suspira, e geme, e chora a alma cativa*. Cativos estão todos, estamos todos, quando o amor e o poder se escurecem de vício, caos e prepotência. Todos têm disso consciência e culpa (*Como estará a alma leda em culpa sua?*). Na intimidade concreta desta tragédia doméstica está todo um ideário português, uma identidade, um destino, um *fado*. Nela entrevemos também todos aqueles outros quartos, cozinhas ou pátios tingidos de sangue e crime por qualquer razão de estado ou condição.

O que é *Castro*?

Talvez um desejo de elevação e completude, um desígnio, *uma vontade livre*.

Quem governará uma vontade livre, que outro senhor não tem senão a si mesma?



Uma peça para o nosso tempo

MARCIA TIBURI*

O mito e a tragédia

Desde o atroz assassinato de Inês de Castro, podemos dizer que a Rainha Morta se tornou uma dessas “imagens sobreviventes” que atravessam as épocas a transmitir emoções e liberá-las de seus recalques no ato de seu constante reaparecimento.

Inês de Castro foi assassinada no ano de 1355 em Coimbra a mando do rei Afonso IV, pai de Dom Pedro I, com quem era casada clandestinamente. Apesar das muitas obras literárias e estudos analíticos¹ dedicados ao evento histórico, é certamente a história da mulher, bela e inocente, que, na condição de caso de amor de um príncipe, vem a ser sacrificada por isso, o que mais chama a atenção das pessoas até nossos dias. Os jogos de poder e força envolvidos na posição ocupada por ela no contexto da vida do homem que ela amava, e que a amava igualmente, nem sempre são importantes para o povo, que costuma ser enganado quanto ao lugar do poder em suas vidas.

Para além da fortuna artística e crítica, a história enraizou-se em camadas populares. A personagem histórica e literária tocou intimamente a imaginação dos povos para além das escolaridades ou das classes culturalmente abastadas que têm acesso à informação de qualidade. É esse adensamento afetivo, erudito e popular o que configura o seu caráter de mito, de narrativa originária, enquanto aspecto presente no imaginário de todas as classes e povos de diversos países.

Castro é a primeira tragédia em língua portuguesa de que se tem notícia. Publicada anonimamente em 1587 com o título de *Tragédia mui Sentida e Elegante de Dona Inês de Castro*, a obra foi reunida com a poesia de António Ferreira (morto no ano de 1569) apenas em 1598, quando seu título foi reduzido para *Castro*. Dentre as obras que lhe sucederam há duas *Nova Castro*, a de João Baptista Gomes Júnior, datada de 1798, e a de Joaquim José Sabino de 1812. Considera-se, contudo, que a primeira aparição literária da história de amor e violência estatal está no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, publicado em 1516. A *Castro* de António Ferreira se tornou logo bem importante, tendo sido a primeira tragédia portuguesa traduzida para o francês.

O famoso Canto III de *Os Lusíadas*, quando Vasco da Gama narra a história de Inês no contexto da história de Portugal, ajuda a levar a questão para os rincões mais distantes da Europa. Camões dá um caráter mais lírico e mais romântico ao episódio, deixando a sua conotação política menos evidente. O final do século XVI é já um período de culto às paixões trágicas. *Romeu e Julieta* de Shakespeare data de 1595, e o cultuado tropo da mulher morta, tendo a Ofélia de Shakespeare como personagem paradigmática, data mais ou menos da mesma época. *Castro* está inserida no clima espiritual daquele período, assumindo seu lugar como narrativa fundamental da vertente textual que desembocará mais tarde no Romantismo, quando o culto da mulher morta assume sua posição mais radical.

Apesar de ter sido a arte a assegurar a sua fortuna, não se deve, contudo, esquecer de Fernão Lopes, fundador da historiografia portuguesa, como uma das fontes mais importantes para se compreender a história de Pedro e Inês.

* Escritora brasileira, autora de *Feminismo em Comum: Para Todas, Todas e Todos* (2018), *Delírio do Poder – Psicopoder e Loucura Coletiva na Era da Desinformação* (2019), entre muitos outros livros.

Professora convidada da Université Paris 8.

É em sua *Crônica de Dom Pedro*, escrita no século XV, na qual ele narra os detalhes da vida e da personalidade de Dom Pedro I, que encontramos a prova de que o infante teria sofrido sinceramente até o fim da vida com o assassinato cruel da própria amada.

As obras de arte da Renascença aos nossos dias, seja na poesia, na prosa, no teatro, na dança ou no cinema, têm fortalecido o mito originário enquanto se constroem a partir dele. Há, é certo, um círculo virtuoso da ficção que nos demanda a cada nova construção perguntas que nos fazem pensar. Ao mesmo tempo, diante do mito, há práticas de desconstrução, que o tornam cada vez mais vivo. Destacam-se, na linha do confronto com o mito, as *Adivinhas de Pedro e Inês* de Agustina Bessa-Luís, com seu caráter de imaginação-crítica, o conto *Teorema* de Herberto Helder, no qual o assassino Pero é uma espécie de narrador perverso a reivindicar a posição de artífice do mito amoroso e, sem dúvida alguma, a pintura de Paula Rego, que vem escancarar a tétrica caveira da rainha como um fator inegável à nossa imaginação, mesmo que nos esforcemos por não pensar nisso. Nas obras do passado e nas do presente é também a vida do espírito que não cansa de perguntar pelo corpo, pela materialidade da existência e pela miséria da condição humana, na qual a paixão e o desejo resistem e sucumbem diante da concretude do poder.

A tragédia *Castro* sobrevive por se tornar mito. E ela se torna mito porque um conjunto de aspectos entra em jogo. A morte injusta de uma mulher bela somada à eterna inquietação do seu príncipe amante são os elementos dessa tragédia inesquecível e obrigatória para o nosso tempo. É o peso da injustiça, a mágoa da impossibilidade, o pavor da crueldade, a irreparabilidade da culpa, o que se torna de certo modo universal e vem falar conosco nessa época de exacerbação da violência contra as mulheres.

Em *Castro*, são abordados os temas mais complexos à luz de uma posição sempre limítrofe, própria à tragédia clássica. Temos o par amor e morte, o conflito entre a vida e o poder, entre a individualidade e a instituição – seja da família, seja do Estado e sua “razão” –, definindo de modo paradigmático a contundente obra de António Ferreira.

À luz da *Poética* de Aristóteles, *Castro* é a mais exata das tragédias. Nela, a *mimesis* é correta “imitação do mito”, que nos apresenta as potências da ficção diante do real. O terror e a compaixão levam à catarse, a necessária “purificação das paixões” nas emoções do público sem a qual se perde a tragédia. A catástrofe anunciada é conhecida no coração dos espectadores, não apenas pela ação, mas muito mais pela qualidade subjetiva das personagens, cada uma, à sua maneira, a viver o seu conflito interno. Vítimas e algozes, todos têm posições humanas bem construídas e nos obrigam a refletir sobre o que fazem e o que deixam de fazer.

Em nossa época, pode-se dizer que o empobrecimento da linguagem está em curso a nível global. Em *Castro*, o valor de um diálogo bem construído se apresenta como meio da reflexão. Nisso está o seu caráter clássico e, ao mesmo tempo, aquilo que faz de todo clássico uma peça a ser bem aproveitada para compreender a vida contemporânea.

O sujeito moderno e o gênero

Ler *Castro* à luz de nossos dias é algo instigante. O conteúdo subjetivo que constitui as personagens nos oferece elementos para a compreensão dos seres humanos

submetidos ao poder sem *chance* de escapar dele. O poder é o destino no discurso do rei Afonso que, como homem de Estado, tem consciência acerca do que, junto a Kantorowicz, podemos chamar de “duplo corpo do rei”. O poder é o destino na perplexidade do príncipe e nas lâminas que transpassam o corpo de Inês.

Se o rei Afonso personifica a figura da consciência acerca da miséria do poder diante do Estado que ele mesmo representa, o Secretário que orienta o infante o faz tomado por uma consciência ética da sua profissão. Ele insiste no seu dever de dizer. Do mesmo modo, os conselheiros – e assassinos – representam a razão de Estado e sua histórica falta de escrúpulos unida às capacidades para a crueldade e a frieza. Nenhuma dessas personagens tem dúvidas, senão o rei. Todas tentam convencer a seus interlocutores cênicos, mas também aos leitores e espectadores, sobre o sentido da vida – e da ação no teatro, que, já naquele período pré-barroco, insinua a ligação entre o microcosmo da ação e o macrocosmo que é a vida.

Ao mesmo tempo, o par amoroso que jamais se encontra – a causar desconforto em plateias formadas para os dramas, embora possa agradar a plateias formadas com atenção psicanalítica, que olham na falta a evocação do desejo – representa a inocência, a condição das vítimas, do amor, ele mesmo lesado. O infante Dom Pedro – que gasta sua vida como caçador, ou o que seria em nossa época um *playboy* – será a figura da perplexidade da consciência no momento em que descobre a morte da amada, enquanto a vítima maior, a “caça” do Estado, será Inês, que, por sua vez, nos apresenta a posição do sujeito do inconsciente; afinal, ela é como que informada sobre a própria desgraça através de um sonho premonitório.

A peça de Ferreira nasce no momento em que a questão do sujeito está em evidência. Não é possível pensar em “sujeito” sem falar nas questões de classe, de gênero e de raça. É importante que acrescentemos a esses pilares das teorias da interseccionalidade atual a questão geopolítica, intimamente ligada à questão de raça. Todos esses aspectos formam as instituições, seja a família, seja o Estado. Não podemos esquecer que Castro foi morta porque era uma mulher dentro de um jogo de poder envolvendo famílias e Estados, e ao seu redor esvoaça a consciência, culpada e assassina, mas sempre a consciência.

Os conselheiros do rei se esforçam por fundamentar a morte de Inês. Ela é inferior aos nobres. A misoginia é clara na espécie de sentença que os conselheiros lhe dedicam. O ódio à mulher que surge nas frases dos verdugos se confunde com o ódio ao amor. Ela é julgada e condenada sem direito à defesa apenas por ser alvo do amor que lhe dedica o príncipe. Ao olhar dos conselheiros carrascos, o amor é fator a prejudicar o Estado e deve ser sacrificado. Seus assassinos tentam convencer o rei e a plateia de que ela está sendo morta apenas por isso. Contudo, o sujeito que está por trás da fala dos conselheiros é o sujeito do patriarcado, o princípio que rege a vida e a morte dos corpos femininos.

Em *Castro*, o amor mantém sua dimensão sublime. Somente ele transcende o poder, embora dele não escape. A função de Dom Pedro I será a de salvar o amor apesar do poder, de colocar o poder abaixo do amor, ao declarar no final a coroação da rainha morta, a sua vingança contra os assassinos, o rei e seus súditos e sustentar seu amor eterno. Mas Inês é morta. E a história de Inês continua a história da misoginia contra mulheres que, ao longo do tempo, não tem diminuído.

1 Roig, Adrien. *Inesiana ou Bibliografia Geral sobre Inês de Castro*, Coimbra, 1986.

As mulleres non poden

Unha lectura feminista de *Castro* desde o século XXI

INMA LÓPEZ SILVA*

Hai un pouso a crime machista no asasinato da nobre galega Inés de Castro en 1355, esa figura que poboou a mitoloxía literaria ibérica e que, desde a realidade, contén os ingredientes esenciais das historias apaixonantes. Sen dúbida, ese é un dos factores polos que a peza *Castro* de Antónío Ferreira segue a xerar interese cinco séculos despois de escrita, mais tamén cómpre ter en conta a capacidade da traxedia para explicar as persoas alén dos feitos e dar conta da condición humana e as súas vicisitudes. Velaí a intelixencia de Antónío Ferreira: sitúa a “razón de Estado” no cerne do sentido trágico da peza e condúcenos deste xeito a entender as dicotomías razón-paixón e xustiza-vinganza como conceptos equiparábeis ao *fatum* ou destino trágico.

A traxedia que elabora Ferreira non só envolve a Inés de Castro, senón a todos os protagonistas da historia. Ela, porque carece de alternativas ante o peso das decisións impostas por outros que anulan o control sobre o seu propio destino; o infante Don Pedro, por non poder evitar o engano do seu propio pai que o conduce á perda irremediábel e definitiva do amor; e el-rei Don Afonso, por perder cun único feito, e ante as razóns de Estado, as virtudes da súa condición rexía: a clemencia, a xustiza e a temperanza. Esa, a razón de Estado, é a única causa que *xustifica* en *Castro* a morte de Inés, e a través dela Antónío Ferreira apela a unha cuestión histórica ben coñecida e comunmente comentada neste caso: a amada do herdeiro do trono de Portugal pertencía a unha poderosa e rival familia castelá, feito que puña en serio perigo a coroa portuguesa ante a influencia dos irmáns e dela mesma sobre as decisións de Don Pedro. Mais novamente o destino trágico comparece: todas as tentativas de separación introducidas polo rei ao longo dos anos non puideron coa forza do amor, persistente, teimando en conducir a relación cara a unha traxedia anunciada polo tempo previo, en que cada medida fracasada implica un paso menos ata chegar ao asasinato.

Mais é posíbel que un crime por razón de Estado sexa por motivo de xénero? Lida cos ollos do século XXI, hai machismo de Estado na traxedia *Castro*?

É curiosa a modernidade dos xuízos que os personaxes da obra verten sobre Inés de Castro. Antónío Ferreira non nos amosa a esta muller nobre coma unha pecadora, unha manipuladora ou unha persoa ávida de poder disposta a todo con tal de conseguilo, senón coma unha muller namorada e vítima dese destino político que conduce irremediabelmente á súa morte. É a dela unha caracterización semellante á do seu home, en realidade. Don Pedro tamén se amosa coma un ser namorado, non exactamente obnubilado polo amor (como podería parecelo polo seu romántico mandato para simbolizar toda a súa paixón no sepulcro en Alcobaça), senón que é máis ben alguén que antepón a razón emocional á razón de Estado, e sobre todo, á lealdade paternofilia, pois ve en Inés, coma ela mesma ao protexer os seus fillos, a familia que o sostén vitalmente. Mais non é paixón, é igualmente razón, a pesar de todo. Neste sentido,

* Escritora, ensaísta, profesora e crítica teatral galega. Das suas obras de ficção, várias foram premiadas e traducidas em diversas línguas. Tradutora de Camus e Genet para a língua materna, e ativa feminista.

a lealdade familiar, nunha familia real, é a que garante a continuidade do Estado, reflexión que Antón Ferreira emprega con pericia para pór sobre a mesa o íntimo vínculo entre a traxedia política e a emocional. Finalmente, el-rei non xulga a Inés tampouco desde a perspectiva da culpabilización xudeo-cristiá que sería factíbel na época, senón que insiste na inocencia de Inés e mesmo, por iso, chega a rectificar, a pesar de que a forza do destino (a razón de Estado) xa está posta a andar.

A clave para comprender as forzas contrapostas ao destino tráxico está no concepto de poder que manexa a obra. Cando Inés lle pregunta a el-rei “Porque me matas?”, este contéstalle “Teus pecados te matam, cuida neles”, pero non está a referirse a un pecado moral, senón político: está demasiado próxima a un espazo de poder que non lle é propio. Inés é unha muller poderosa, e as mulleres non poden ter poder na orde patriarcal que é, por certo, a que fundamenta en boa medida calquera razón de Estado e o que a fai estrutural, sistemática, naturalizada, e por todo isto, tan semellante ao propio destino como condición supraindividual.

Por iso Pero Coelho e Diogo Lopes Pacheco entenden que é imprescindíbel a súa execución. Non ven en Inés de Castro o xerme do pecado orixinal nin a muller-serpe capaz de manipular e levar polo mal a un home. Ven nela o que realmente era: unha muller poderosa disposta a exercelo nun momento dado, condición inadmisíbel no Estado ou na vida. De aí o crime. Como sinala Soraya Suárez Quintas (2015), “Inés foi inquietante e atractiva xa durante a súa vida, ó non corresponder exactamente con ningún dos papeis que a sociedade medieval lles permitía exercer ás mulleres. Esa foi unha das razóns da súa tráxica eliminación, pero tamén o principal motivo da súa mitificación e case santificación posterior.”

Non se demostrou que Inés fose prexudicar a coroa de Portugal, e, de ter sido o problema a influencia dos seus irmáns sobre o futuro rei, daquela poderían ser eles os executados. Mais é Inés a morta ás mans de homes que exercen a violencia sobre ela, a ferramenta fundamental do patriarcado para someter mulleres, sexan pobres ou raíñas (Adán, 2019). Matar unha muller sempre é máis fácil ca matar un home, sexa no século XIV, no XVI ou no XXI. E os espazos de poder teiman en todas as épocas en transmitir unha mensaxe esencial ás mulleres dispostas a facerse con el: non poden. O poder está en mans de homes poderosos. Inés de Castro non implicaba só a irrupción do inimigo, o outro, o conquistador, no corazón da coroa portuguesa. Implicaba, sobre todo, unha fonte pouco controlábel de poder que, ademais, posuía unha fonda influencia sobre alguén que sería rei.

Velaí un elemento agregado á traxedia de Inés de Castro: o infortunio existencial da súa morte ten que ver coa súa condición eternamente subsidiaria. Nunca chegou a ter poder, a pesar de estar sempre avistándoo de moi preto. Esa é a condición tráxica máis última de Inés de Castro, e é, xustamente, o factor que conduciu o dramaturgo galego Cándido Pazó a fixarse no personaxe para construír a única peza galega que se refire a este tema, *Raíñas de pedra* (1994). Pazó coloca a historia de Inés de Castro á par da tamén tráxica historia da súa irmá Xoana, que si casou cun rei, e por tanto foi sempre raíña, pero foi repudiada na noite de vodas. Ambas as dúas son prexudicadas, mesmo castigadas, pola súa proximidade ao poder, e son, ao mesmo tempo, utilizadas por todos: os maridos,

os reis, os Estados, e mesmo polos pobos que as mitifican. Entre todos, a estas mulleres non se lles permite o máis sinxelo de todo: ter a súa propia identidade como mulleres. Diso trata *Castro*, de Ant3nio Ferreira, de como tam3n a raz3n de Estado serve para retirar as mulleres non s3 do poder, sen3n da s3a autonom3a e da s3a identidade persoal. Ou someterse, ou morrer: ese 3 o destino tr3xico das mulleres en todos os tempos.

Bibliografía

Ad3n, Carme (2019) *Feminicidio. Unha nova orde patriarcal en tempos de submis3n*. Vigo: Galaxia.

Montherlant, Henry de (1975) *La Reine morte*. Paris: Gallimard.

Ogando Gonz3lez, Iolanda (2002) *O teatro hist3rico en Galicia*. Tese de doutoramento in3dita.

Santiago: Universidade de Santiago de Compostela.

Pais Ribeiro, Rosa Maria (2002) *In3s de Castro na literatura, no cinema e nas outras artes*.

Tese de doutoramento in3dita. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela.

Paz3, C3ndido (1994) *Ra3ñas de pedra*. Vigo: Xerais.

"Utilizar a historia", *Casahamlet: revista de teatro* 8, p. 20 (2006).

Su3rez Quintas, Soraya (2015) "Ra3ñas de pedra: unha visi3n humanizadora da vida e morte de In3s de Castro", *Madrygal*, 18, p. 137-146.

O inextinguível universo feminino em *Castro*

JOSEFINA MASSANGO*

*O amor voa.
Este fogo, senhor, não morre logo.
Quanto lhe mais resistes, mais s'acende.
Contra amor que lugar darás seguro?*

O amor de Inês por Pedro faz temer o pior. Não, não há lugar nenhum seguro contra o amor. Inês foi uma heroína que acreditava no amor. Acima da crítica dos demais, acima dos interesses do meio foi capaz de se dedicar àquilo que considerava justo: o seu amor por Pedro. Inês sacrificou-se por amor. Isto vem lembrar-nos que o aspecto mais sagrado do feminino é o coração, o seu ponto mais fraco e o seu ponto mais forte. A mulher é capaz de grandes esforços, grandes sacrifícios por aquilo que ama e deseja. Esta é, por excelência, uma característica do feminino bem retratada em *Castro* por António Ferreira.

O meu primeiro contacto com o texto aconteceu nos anos 2002-2006, quando frequentava o curso de licenciatura em História, na Universidade de Évora. *Castro*, diga-se, não é de fácil leitura. Mas havendo necessidade de estudar a peça com vista a estabelecer pontes com a história portuguesa do período moderno, tal era o objectivo da disciplina, vários aspectos do texto – percebidos por poucos alunos, recordo-me – foram discutidos.

O drama vivido por D. Inês de Castro, personagem que dá nome ao texto, introduz-nos a um universo maior, o feminino, e faz-nos recuar anos de história, remete-nos à mitologia, à obscuridade, trespassa a modernidade e, no nosso momento histórico, em que falamos tanto nele, talvez seja o momento em que o fazemos inconscientemente. Excepção feita aos homens, não há em todo o universo feminino uma partícula em movimento. Nesse universo, inevitavelmente, é o olhar histórico e definidor do homem sobre a mulher que é exposto.

Em diferentes abordagens da moderna historiografia, o preconceito contra a mulher é muito forte e, talvez de longe, o mais sólido dos preconceitos. Por exemplo, a relação preconceituosa que se tem com as mulheres é uma coisa tão antiga quanto o homem, de uma desconfiança profunda da sua capacidade.

A alusão ao corpo feminino na Bíblia, na arte e na moral, considerações sobre o seu corpo, o seu espaço e funções na tradição cristã, feitas pelos homens à imagem dos homens, únicos seres no mundo perfectíveis e não perfectíveis, são exemplos para pensarmos em referências que não mudam, que se perpetuam ao longo da história, ao contrário dos referentes políticos que dependem do contexto histórico, social e cultural.

Ressalta que Ferreira serve-se destas articulações que a história oferece da dilecção do infante Pedro e Inês e reconstitui, numa trama de significados, multiplicados discursos que conflituam com a questão da sucessão.

* Actriz moçambicana. Muito recentemente, participou em *Mosquito*, filme realizado por João Nuno Pinto, e *Incêndios*, de Wajdi Mouawad, peça encenada por Victor de Oliveira. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Péricles – Príncipe de Tiro*, de Shakespeare, enc. Ulysses Cruz (2000), e *Os Negros*, de Genet, enc. Rogério de Carvalho (2006).

Nesse sentido, a obra de António Ferreira cumpre uma outra função que é a de arquivo, na medida em que preserva factos da história.

Escreve Pedro Mexia, num texto publicado pelo TNSJ,¹ “Inês, então, morta por razões políticas. Como, aliás, sucede (indirectamente) com o *Romeu e Julieta* de Shakespeare. De uma forma ou de outra, o amor [...] torna-se vítima de considerações que nada devem ao coração mas à mais impiedosa razão prática [...], em épocas em que casamentos eram questões eminentemente políticas.”

Para esta morte “por razões políticas” não encontro paralelo em Moçambique em qualquer momento da sua história. As fronteiras do país foram estabelecidas por acordo de partilha entre as potências coloniais, não atendendo às diferentes “nações, ou línguas nacionais”. De facto, Moçambique é um país que geograficamente se desenvolve no sentido Sul-Norte, nele estando presente uma grande variedade de línguas que se encontram do outro lado das fronteiras de hoje, designadamente no Malawi, no Zimbabué, na África do Sul, ou seja, extensões Este-Oeste. E se é possível descortinar na guerra civil moçambicana algumas componentes étnicas, elas serão consequência da artificialidade dessas fronteiras, nada tendo que ver com possíveis sucessões dinásticas.

Uma forma de procurar pontes seria a análise das designadas Realezas Sagradas subsarianas, algumas ainda hoje presentes, e que tiveram a sua origem, eventualmente, no antigo Egipto. Entre elas, do outro lado da fronteira moçambicana, encontramos, por exemplo, o reino Zulo, criado no início do séc. XIX, na África do Sul.

A realeza sagrada africana apresenta, se procurarmos uma generalização sempre difícil, uma estrutura político-simbólica muito complexa, cuja finalidade primordial é o incremento das forças produtivas e reprodutoras, mediante a identificação do grupo social com uma figura soberana, criatura mortal e imortal, um rei-deus dotado de poderes mágicos.

Na linha de sucessão das realezas sagradas encontramos crimes violentos como o do assassinio de Shaka-Zulo pelo seu meio-irmão, para se apoderar do reino, mas longe das questões sucessórias que fundamentam politicamente a *Castro* de António Ferreira. Ou seja, não faria sentido matar uma mulher de outra “nação”, nem os seus filhos, pois essa mulher e esses filhos não teriam direito ao trono. Em muitos casos, o rei-sucessor é alguém a quem os súbditos atribuem as características mágicas exigíveis ao rei-deus.

Ultrapassadas estas questões mais políticas, uma outra abordagem prende-se com as questões de género, mas também aqui as diferenças são imensas: a poligamia é uma das formas usuais e tradicionais de organização social, cuja razão é essencialmente de natureza económica, sendo “as mulheres” da família, em regra, “coordenadas” pela primeira mulher.

A prática do “lobolo”, ainda hoje corrente em Moçambique, é também uma forma de diferenciação, o homem adquire cada mulher, esse objecto de desejo e de fertilidade, pagando à família desta o “lobolo” (gado, dinheiro, bens), passando a mulher a pertencer-lhe, bem como os filhos e filhas que lhe der, podendo ser devolvida em caso de infertilidade; mas, importa referir, no caso de o “lobolo” não ter sido pago, os filhos pertencem à família da mulher e não à do homem.

Ainda dentro das questões de género, a violência sobre a mulher continua a ser corrente em Moçambique, sendo diários os crimes de violação e os “pagamentos” ao homem com favores sexuais. O argumento, esse, é igual a todos

os outros que, por cá e por esse mundo fora, em sociedades machistas e represoras, pretendem justificar a violência sobre a mulher com o comportamento da própria mulher, acusada de não ser suficientemente púdica na exposição do corpo, ou suficientemente reservada na manifestação da sua sensibilidade e do seu saber...

Castro, difícil lê-la e entendê-la em Moçambique

O português é a língua oficial de Moçambique, sendo faladas, paralelamente, mais de uma dezena de línguas nacionais. O português é a língua unificadora, pois os falantes de uma das línguas nacionais, em regra, não entendem nenhuma das outras. A guerra civil, com os milhões de deslocados que originou, contribuiu para o papel unificador e para a expansão do português, apenas falado por uma escassa minoria no tempo colonial.

Porém, a linguagem usada na peça de António Ferreira, que Frederico Lourenço considera, e bem, sublime, “ao conseguir conciliar as diferentes exigências do lirismo ‘puro’ e do lirismo que se assume como teorização literária em verso”,² muito dificilmente seria seguida por qualquer público em Moçambique. Tem-se verificado, nas últimas duas décadas, uma explosão importante do teatro moçambicano, para o que têm contribuído, e muito, os diversos cursos de teatro hoje existentes a nível universitário, teatro escrito e falado em português, mas distante da escrita de António Ferreira, a exigir intérpretes de grande capacidade e domínio da língua, por forma a que esse inegável sublime chegue aos espectadores.

1 “Amor e outros equívocos”, jornal *Duas Colunas*, TNSJ, 2004.

2 “Castro, poema trágico”, Manual de Leitura de Castro, TNSJ, 2003.



Lacrimejar: D. Inês e a encenação da alma

MARIA SEQUEIRA MENDES*

AMA: Pera que choras sonhos?
António Ferreira, *Castro*

GLOUCESTER: And wet my cheeks with artificial tears,
And frame my face to all occasions [...]
Deceive more silyly than Ulysses could,
And, like a Sinon, take another Troy.
I can add colours to the chameleon,
Change shapes with Proteus for advantages,
And set the murderous Machiavel to school.
Shakespeare, *Henry VI, Part 3*

Sempre me aborreceu, na *Castro*, a profusão de lágrimas de D. Inês. Uma mulher à beira da tragédia tem aquilo de que necessita para ser sublime, pelo que a fatalidade, quando por fim chega, é melhor sem choro. Pense-se em Maria Eduarda, em *Os Maias*, e percebe-se o que quero dizer. A literatura está cheia de mulheres chorosas, o que sempre me custou, porque quando se deseja chorar é preciso fazê-lo de forma adequada, e desse feito poucas são capazes. Também é por este motivo que nunca concordei com o provérbio “Mais vale cantar mal do que chorar bem”. De maus cantores está o mundo cheio, mas chorar bem, *i.e.* pelos motivos certos e num momento preciso, é uma arte. Durante muito tempo pensei que, se D. Inês tivesse sabido chorar, teria mantido decoro e contenção até ao momento da sua morte, no qual poderia, pensando nos seus pobres filhos e em D. Pedro, lacrimar como lhe aprouvesse. Lembre-se *Agnes de Castro*, de Aphra Behn, e o modo como não lhe conhecemos as lágrimas no trágico final (“Just Heaven, (said she) lifting up her fine Eyes, If you will revenge Constantia, satisfie yourself with my Blood only, and spare that of Don Pedro”);¹ o estoicismo da Duquesa de Malfi,² na peça homónima de Webster; ou as imprecações de Vittoria e a sua recusa em recorrer a lágrimas para lisonjear, em *The White Devil*, do mesmo autor.³ Talvez tenha sido por isso que, sempre que chorei mal ou antes de tempo, me lembrei, injustamente, apercebo-me agora, de D. Inês.

Sempre me agradou, na *Castro*, a profusão de lágrimas de D. Pedro, do Secretário e do rei. Em tempos idos, homens e mulheres choravam de igual modo. Em Shakespeare, Tito Andrónico, Otelo, Timão de Atenas e Ricardo II, entre outros, lacrimejam copiosamente, apesar de nas peças do Bardo já surgirem personagens, como Célia, para quem “Tears do not become a man” (*As You Like It*, III, iv, 3). Em textos como *Valiant Knight* (c. 1660), o pénis do herói “wept white tears”⁴ (“chorou lágrimas brancas”), mas não há ocorrências

* Professora na
Faculdade de Letras
da Universidade
de Lisboa.

de tais lágrimas masculinas na marmórea *Castro*. Nesta peça, as lágrimas que atormentam homens como D. Pedro são iguais às de D. Inês ou (assim o pensei erradamente) são melhores, porque apesar de sentimentais aguardam pela hora em que a tragédia tem lugar. Na *Castro*, os homens não ambicionam pertencer ao “strong, and silent type” de Tony Soprano e apresentam a coragem da lágrima que serve um propósito. Assim, julguei de forma desacertada que as lágrimas de D. Pedro, do Secretário e do rei concediam alguma dignidade às de D. Inês, democratizando o choro na peça, fazendo-o representar a partilha amorosa do casal e abolindo a distinção entre o que poderia ser a linguagem feminina e masculina na peça.

Não percebi em tantos anos que no choro de D. Inês se esconde aquilo que Jorge de Sena pressentiu ser uma Razão de Estado: “Inês não deixa de ser, ela própria, uma Razão de Estado que se recria; e as hesitações de Afonso IV ante fazê-la executar reflectem precisamente a que ponto a identificação colectiva se processa nela.”⁵ A primeira metade da frase de Jorge de Sena corresponde ao que percebo agora ser a intencionalidade das lágrimas de D. Inês e a sua ambição de se recriar enquanto Estado. Infelizmente, Sena transita num ápice para a descrição da importância da Razão colectiva na peça, perdendo a sua própria intuição crítica e considerando, umas páginas mais à frente, que Inês “possui apenas a Razão de Amor que lhe for reconhecida.”⁶ Frederico Lourenço menciona o modo como o rei se vê “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.”⁷ Como em Sena, a primeira metade da frase descobre em Inês um poder de retórica excepcional, para logo Frederico Lourenço o ocultar na segunda metade da frase, ao atribuir tal capacidade à extraordinária elevação de alma de D. Inês.

Contudo, talvez D. Inês tenha conseguido aquilo a que se propôs: imaginar-se enquanto Estado, encenando para isso o lacrimar da sua alma. O lirismo da paixão de D. Inês levou-me a desconsiderá-la enquanto personagem e a não perceber que a estratégia por detrás das suas lágrimas tem um propósito retórico e persuasivo que duplica o do Secretário de D. Pedro. Este, ao procurar mover o infante a abandonar D. Inês afirma: “Se te visses, senhor, ver-te-ias morto,/ ver-te-ias cego.”⁸ O Secretário vê-se na posição difícil da maioria dos conselheiros de príncipes e reis e corre o risco, descrito nos livros de Castiglione e Maquiavel, de com a sua sinceridade enfurecer D. Pedro, que lhe responde: “Quem tão livre te faz, e tão ousado?”⁹ O Secretário recorre às ferramentas que tem à disposição, descrevendo o amor e a lealdade que o levam a ousar, continuando a convencer D. Pedro. Note-se que até o Coro refere: “Conselheiro, fiel, ousado, e forte, feriste co’a razão a alma, que dura/ os olhos em vão cerra.”¹⁰ O Secretário insiste, perguntando porque não movem D. Pedro “tantos choros/ da rainha tua mãe?”¹¹ e, em último recurso, se socorre das suas próprias lágrimas: “Eu choro de assi ver uma molher fraca/ mais forte contra ti, que quantas forças/ de Deus, do mundo estão por ti tirando.”¹²

O Secretário não consegue o seu propósito, o que nos leva a pensar na força da determinação de D. Pedro, mas também em como aquele falhou na tarefa diplomática de adequar os seus conselhos aos ouvidos do infante, de modo a conseguir

a sua atenção. Em *Pérides*, por exemplo, Helicanus rebaixa-se, ajoelhando-se e dizendo ao príncipe que lhe pode bater se quiser, numa tentativa de demonstrar através do seu comportamento submisso a força de Pérides e a validade dos seus conselhos (“Prince, pardon me, or strike me, if you please;/ I cannot be much lower than my knees [kneels]”, I, ii, 36-46),¹³ acções e palavras que o levarão a ser bem-sucedido. O que sobressai da conversa entre D. Pedro e o Secretário, pelo contrário, é a incapacidade do segundo de persuadir o primeiro.

D. Inês, pelo contrário, ensaia lágrimas desde o início da peça: “O medo ousa/ às vezes mais que o esforço. Tomo os filhos/ co’as lágrimas nos olhos, rosto branco,/ a língua quasi muda, em choro solta/ ante ele assi começo.”¹⁴ O primeiro acto, quando D. Inês contagia a Ama, anuncia o último, e a reacção da Ama antecipa-se à do público e à dos críticos da peça: “Moveste-me a alma, e os olhos.”¹⁵ Dizer que D. Inês ensaia a arte de lacrimar não é fazer diminuir o seu amor por D. Pedro, mas provar que, se este casasse com ela, teria a seu lado a estadista digna de um rei e uma conselheira bem mais eficaz do que o Secretário que o acompanha (talvez assim se percebam melhor os temores dos conselheiros do rei). Os momentos em que D. Inês ensaia lágrimas e consegue fazer outros chorar são muitos ao longo da peça, visíveis quando chora pelos seus filhos e os faz chorar, ou quando chora pelo seu destino e comove o Coro das moças de Coimbra: “Choro daquela dor, daquela mágoa/ que ao meu Infante dera a minha morte.”¹⁶

O choro de D. Inês esconde a tentativa de, com arte e engenho, conseguir persuadir o rei e os seus conselheiros a evitar usar a espada, como o provam a retórica por si usada durante a conversa que têm e a progressão gradual do seu discurso, até chegarem, por fim, as lágrimas. Neste diálogo com o rei, D. Inês consegue transformar-se em arte, e as suas mágoas lembram o modo como Tito Andrónico descreve Lavínia enquanto “Thou map of woe” (III, ii, 12).¹⁷ Por isso, diz o Coro: “Quem pode ver-te/ que não chore, e s’abrande.”¹⁸ Assim o teme também o conselheiro do rei, Pacheco, que o avisa: “Cerra os olhos a lágrimas, e mágoas,/ que te podem mover dessa constância.”¹⁹ E assim o prova a reacção do rei: “Ó mulher forte!/ Venceste-me, abrandaste-me. Eu te deixo./ Vive, enquanto Deus quiser”,²⁰ ou talvez mais importante – “Vejo aquela inocente, chora-m’ a alma.”²¹

Ninguém gosta de se enganar, mas vejo agora que o excesso de sentimentalismo da peça, a existir, surge nas lágrimas de D. Pedro e não nas de D. Inês. É a D. Pedro que, como sucede com o seu Secretário, falta a força de retórica necessária para fazer o seu pai, respectivos conselheiros e razão colectiva mudarem de opinião. Assim o consegue o chorar político de D. Inês, não por tempo suficiente para se manter viva, mas de forma a permanecer na posteridade. É por este motivo que me parece que não existe, na *Castro*, uma linguagem feminina ou, a existir, que esta se diferencie da de outras personagens na peça. Aquilo que eleva D. Inês é, além do amor que partilha com D. Pedro, a sua estratégia política, digna de Pacheco e dos outros conselheiros do rei.

-
- 1 Aphra Behn, Agnes de Castro, Janet Todd (ed.). *The Pickering Masters: The Works of Aphra Behn*, vol. 3. Oxford: OUP, 2016, p. 160.
 - 2 "I am Duchess of Malfi still." Cf. John Webster, *The Duchess of Malfi*, ed. Brian Gibbons. London: New Mermaid Edition, 2014.
 - 3 "O woman's poor revenge,/ Which dwells but in the tongue! I will not weep;/ No, I do scorn to call up one poor tear/ To fawn on your injustice." Cf. John Webster, *The White Devil*, ed. Christina Luckyj. London: Bloomsbury, 2008.
 - 4 *The Valiant Knight*, c. 1160, in Gordon Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*. London: A&C Black, 2001.
 - 5 Jorge de Sena, *Estudos de História e de Cultura*. Lisboa: Revista Ocidente, 1967, p. 507.
 - 6 *Idem*, p. 526.
 - 7 Frederico Lourenço, *Castro*, Manual de Leitura, TNSJ, 2003, p. 4.
 - 8 António Ferreira, *Castro*. Lisboa: Edição Gulbenkian, 2000, p. 391.
 - 9 *Idem*, p. 392.
 - 10 *Idem*, p. 394.
 - 11 *Idem*, p. 398.
 - 12 *Idem*, p. 398.
 - 13 Shakespeare, *Pericles*, ed. Suzanne Gossett. London: Bloomsbury Publishing, 2004.
 - 14 António Ferreira, *Ibidem*, p. 385.
 - 15 *Idem*, p. 386.
 - 16 *Idem*, p. 422.
 - 17 Shakespeare, *Titus Andronicus*. Cambridge: CUP, 2009.
 - 18 António Ferreira, *Ibidem*, p. 436.
 - 19 *Idem*, p. 435.
 - 20 *Idem*, p. 443.
 - 21 *Idem*, p. 444.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

“Vens-me, senhor, matar? Porque me matas?”

YARA MONTEIRO*

António Ferreira vive no cânone da dramaturgia e *Castro* é considerada a perfeita tragédia renascentista portuguesa. Ancorada em factos históricos, *Castro* faz um retrato surpreendente do ónus da hipocrisia moral, social e política que impõe o sacrifício da mulher, da mãe e do feminino.

Com mestria, o autor retrata o conflito universal entre forças que dicotimizam o real – vida e morte, íntimo e público, indivíduo e sociedade, feminino e masculino, emoção e pensamento –, certificando, portanto, a intemporalidade e atualidade da obra.

Castro, na sua génese, é a celebração do feminino, a recusa da hegemonia masculina. O arquétipo da tragédia, Dona Inês, é-nos apresentado na sua inteireza. Inês é mulher, mãe, amante, feminina e masculina; pessoa. É a heroína aristotélica. António Ferreira distancia-se de concepções de subalternização e demonização do feminino como força castradora da racionalidade masculina (pelo feitiço do amor e do sexo).

A filósofa Simone de Beauvoir, na sua obra *O Segundo Sexo*, escreveu: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, pois o género feminino não é mais do que uma construção social. Observe-se que o conceito de género (feminino e masculino) é consequência de uma necessidade de ordenação, baseada nas relações de poder.

Na tragédia clássica, as representantes do feminino surgem como sendo moralmente inferiores ao masculino. *Fedra* de Racine e *Medeia* de Eurípides são disso exemplos – o que não é de estranhar, pois são representações femininas do patriarcado, firmemente instituído na tragédia clássica. A tragédia, na sua génese, mesmo que reproduzindo o choque entre duas verdades, é, por norma, o paradigma da ascensão e queda do masculino, bem como um meio de exorcização da vontade masculina. Por inferência, o feminino surge como o obstáculo a ser resolvido: a transgressão.

Em *Castro*, o feminino é igualmente removido do lugar inferior na sua relação com o masculino. Desconstrói-se a relação de poder existente no inconsciente coletivo... até aos dias de hoje. António Ferreira oferece-nos a plenitude existencial do feminino: criadora e criatura.

Através do rei e seus conselheiros, deparamo-nos com o imaginário masculino e a forma como são perçecionadas as mulheres: para além de inferiores, apresentam-se como perigosas; responsáveis por animar forças de mudança que corroem o *status quo*.

A acrescentar a essa perigosidade do feminino para a manutenção do reino, temos que Inês é estrangeira.

De seguida, anseio partilhar a inquietude que em mim se gerou com a escolha do nome “*Castro*”, nome primordial da heroína na peça.

Sob o signo da descoberta da obra, proveio a associação imediata e livre entre *Castro* e a masculinidade do apelido. A precipitada e inconsciente associação

* Escritora e artista plástica luso-angolana. *Esta Dama Bate Bué!*, o seu romance de estreia, foi publicado em 2018 na editora Guerra & Paz. Vogal da direção do Instituto da Mulher Negra em Portugal (INMUNE).

entre gênero gramatical e sexo advém, mormente, do inconsciente linguístico e de em português, geralmente, os substantivos que terminam em “o” serem masculinos e os que terminam em “a” serem femininos. Erroneamente, associar gênero com sexo é acreditar que Castro é uma personagem masculina. Inquirio: Castro não é masculino, nem feminino?

O nome é importante. Porquê “Castro” e não “Inês”?

Neste século XXI, necessito colocar as minhas perguntas sobre uma obra com mais de quatro séculos: António Ferreira pensou a categoria de gênero a partir de uma perspectiva existencialista? Terá pretendido romper inclusive com o androcentrismo da língua portuguesa? Foi esta uma tentativa de realçamento do sexismo da língua? Porquê o uso do apelido e não do nome próprio?

Através do apelido, atribuem-se a Inês características tipicamente associadas ao imaginário masculino. Por exemplo: coragem, determinação e vigor. Em simultâneo, continua-se a exacerbar o imaginário feminino: beleza, fragilidade e maternidade.

É como se, pelo contorno linguístico, António Ferreira se tivesse proposto criar um diálogo entre o feminino e o masculino, atribuindo a Inês a definição e a igualdade merecidas.

A grandeza da personagem Castro não é compreendida como a forma feminina do homem ou como uma subforma da masculinidade. A partir deste olhar emancipatório, a construção da identidade feminina, figurada pela nobre galega Inês de Castro, é resgatada e, como já mencionado, revela-se completa – Castro, não como o “Outro” beauvoiriano, mas sujeita autodefinida como “Castro”, como existência e personificação coletiva que em si encerra conflitos da vida humana.

Com esta “provocação” linguística, o autor desafia a conceção – tão presente na língua portuguesa – de o homem ser a medida primária do ser humano, acontecendo que a língua materna nos define como indivíduos e grupo e não é dissociável da identidade cultural e, por acessão, da diferenciação sexual.

Faço aqui um parêntesis para comparar dois troncos linguísticos: latim e bantu, este último, origem das línguas maternas angolanas. Nas línguas bantu, não existe a mesma rigidez de gênero gramatical presente no latim, podendo haver mais de 20 gêneros. Em jeito de curiosidade, acrescento que a palavra “bantu” não tem variação nem em número nem em gênero, podendo significar “pessoa” ou “pessoas”, “homem” ou “homens”, “mulher” ou “mulheres”. A cultura ancestral dos povos bantu, em comparação com povos europeus, cuja língua de raiz é o latim, pode ser considerada menos machista ou sexista, pois a gramática é mais inclusiva.

Uma outra explanação, e retornando à escolha do nome “Castro”, é intenção de António Ferreira criar uma fusão – feminino, masculino – ou conferir uma característica assexuada à heroína? Ao “metamorfosear” Inês de Castro, António Ferreira criou o feminino sem sexo, dando-lhe toda uma nova existência.

Não estando as minhas potenciais explicações exauridas, apresento a que se segue como a última: identificar a genealogia ancestral e matriarcal da linhagem dos Castro.

Recorde-se que, até ao século XIX, na cultura galaico-portuguesa, a atribuição dos apelidos seguia uma linhagem matriarcal (à semelhança do praticado pelos povos bantu). É possível ter sido esta mais uma estratégia de António Ferreira celebrar o feminino, pois a língua é feminina e materna.

Observe-se, igualmente, que as tragédias clássicas chegam aos dias de hoje reinventadas. Desta forma, “Castro” suscita explorações e induz uma reflexão entre as personagens de *Castro* e suas representações no nosso século XXI. Inês é hoje a figura feminina com liberdade individual, consciente das consequências das suas escolhas e que ousa rebelar-se contra as regras impostas, abandonando o lugar para ela socialmente definido, e, como consequência, é punida.

O rei D. Afonso IV representa a consciência individual em conflito com os imperativos do dever público. Já os guardiões da moral, bons costumes e ordem social do patriarcado encontram em Pacheco e Coelho a sua correspondência, pois também são estes quem valida a máxima “os meios justificam os fins”. A Ama poderá representar a sabedoria feminina.

Pedro é o transgressor que desrespeita a ordem patriarcal, a “fraca masculinidade” – “aos olhos” do masculino –, que abala a ligação antagónica entre o patriarcado e o matriarcado. Entendo o Coro como a voz combinada da emoção e da razão moral.

Enfim, *Castro* testemunha serem as razões “virtuosas” e as violências perpetuadas.

António Ferreira era poeta e, por isso, um entendedor da emoção que brincou com a flexibilidade da língua portuguesa para poetizar os diálogos e os monólogos. O texto da peça é o âmago da tragédia, a sua força motora. Realço o cuidado na seleção das palavras para criar o elo entre o corpo e a mente, a vida e a morte, a presença e a ausência.

António Ferreira injetou contrastes emocionais acurados nos fenómenos naturais: dia e noite, luz e escuridão. Fê-lo ao ritmo do bater cardíaco, tão essencial à oralidade teatral. Emotivamente escrita, *Castro* é um encadeamento de contradições entre o amor e a morte.

Pela sua natureza retórica e pelos simbolismos, o drama e a teatralidade da linguagem são adensados. Repare-se na progressão dramática criada pelo Coro, logo no Ato I. Um exemplo que evidencia a superioridade estética e estrutural da peça. Os monólogos emocionais de *Castro* e o discurso final dos versos sáficos criam um forte impacto psicológico pela densidade descritiva, reforçando a injustiça cometida contra Dona Inês.

“Vens-me, senhor, matar? Porque me matas?”

Eis colhida, a morte que se avizinha: um diálogo com a Castro

TERESA NORONHA*

*Colhei, colhei alegres,
Donzelas minhas, mil cheirosas flores.*

De lírios, e de rosas, coroaí todas

As douradas cabeças

Como podes ser tão cega, senhora do meu nome? Já as espadas se afiam por detrás do teu ombro e cantas:

Soem doces tangeres, doces cantos.

Honrai o claro dia.

Meu dia tão ditoso! A minha glória

Com brandas líras, com suaves vozes

As vozes que conspiram nas tuas costas mais os coros que te tentam em vão alertar, abafa-las tu com essa ladainha. E, na tua voz, manténs Pedro enfeitado e se os coros anunciam aos gritos a tragédia, não te tiram do torpor em que te manténs sedada.

Mulher cega, mais cega ainda que as crias que bebem do teu peito, donde ao invés de leite para toda a eternidade jorrará teu sangue. Mais o daqueles que por vilezas e cobardias serão levados na torrente do ódio, voraz de sangue.

O meu será vermelho na calçada e nunca mais ele, o meu amo, entrará em casa sem sentir o cheiro acre da maldição que semeou.

Acorda Inês, que cegueira e estupidez se confundem no coro da paixão, quando as espadas se afiam no teu pescoço e nada sentes.

Eu sei, todos sabemos desde o princípio que assim será. Leio-te, embora saiba que me leio a mim no teu destino. A tragédia imortalizou-te e o teu amor celebra o Amor de todos os tempos. Amor que me absolve, ainda que me condenem as leis dos homens.

Saberia eu também o que me esperava quando me casei? Com pouco amor, confesso, mas com o desejo de ser livre, de viver cada dia como se fosse o primeiro e o último. Nasci de novo quando me pediu em casamento o homem que hoje me mantém encarcerada. Soubesse eu que assim seria e teria partido junto com o meu pai e mãe? Pais de filha única que por leis próprias e da História me renegaram ao partir, entregando-me de bandeja à liberdade; a qual, por ser tão cara, me devolveu a solidão.

Poderia ter feito outra forma? Não creio. Creio antes no destino, o mesmo que acreditar que toda a história se escreve *a posteriori* e assim será também com a minha, se alguém um dia a escrever para além de mim.

Menina era e mimada pela vida. Nasci amada, que à beleza o amor sempre acarinha. Já a inteligência numa mulher pode render-lhe a desgraça e maldição. A rebeldia, a sua condenação. Fui abençoada e maldita pelas três, nunca me

* Escritora.
Coordenadora
editorial da Escola
Portuguesa de
Moçambique – Centro
de Ensino e Língua
Portuguesa.

faltou beleza, inteligência e graça. E quando soaram as doze badaladas do dia 25 de junho neste hemisfério Sul tão avesso àquele onde se escreveu a tua história, não me transformei em Cinderela, mas vi a pátria lusitana e suas naus partirem para sempre levando o meu passado, meus pais, a minha história. E nas costas das caravelas nasci moçambicana e assim me entreguei à fé, crente no mundo que haveria de nascer da podridão e da servidão passada.

Ficaram-me do passado estes livros. A *Castro* em particular. O meu pai lia-mo ao deitar, ele que nunca acreditou em morais de Cinderelas e Capuchinhos Vermelhos, menos ainda de Belas Adormecidas. Ele adormecia-me garantindo-me sempre sonhos de mulheres fortes capazes de fazer história.

É também em sua honra – como se precisasse da sua bênção para me dar coragem para o salto no vazio – que hoje te tomo a ti, *Castro*, por confidente das minhas derradeiras horas. Uma mulher quer-se culta, dizia ele (vá-se lá saber para quê), uma mulher quer-se livre, acrescentei entre dentes quando o vi partir. Virou-me as costas, mas sei que dentro dele as lágrimas escorriam. Virou-me as costas como te virou o pai de Pedro, o rei Afonso, homem sensível às tuas súplicas (*mulher forte, venceste-me, abrandaste-me. Eu te deixo, vive enquanto Deus quer*), mas incapaz de te salvar, incapaz de fugir às leis do reino, às leis dos homens, lavando as mãos como Pilatos: *Vós outros o fazei, se vos parece justiça, assim matar quem não tem culpa*; dividido entre os deveres do reino e a consciência humana, virou-te as costas para não te ver morrer, dando aos teus carrascos o poder do aniquilamento.

O poder, tão macho é. Orgulho de mandar, ó vã cobiça, dessa vaidade a que chamamos fama. Orgulho de submeter e de matar. De um golpe ou em suaves prestações.

Casei-me com um herói, a um poder sucede-se sempre um novo, igual ao outro, tão duro e cruel que rápido se esquece do que à espada combateu. Não vinha de cavalo, mas tinha a aura de Che Guevara, os cabelos caindo sobre os ombros. Cedo se revelou à porta fechada, seguindo-me os passos e chamando-me de colonialista. Depois de entrar na casa dos meus pais pela porta da frente, comigo pela mão e recém-casada, tornou-se seu legítimo proprietário.

E meu também. Para mim foi normal, ou normal se tornou de tanto ele me lembrar quem era, libertador do país de gente como os meus pais, de gente como eu. Enquanto eu estivesse com ele estaria a salvo, ninguém tocaria num fio dos meus cabelos. A não ser ele, e isso me contaram pouco depois os suaves hematomas que, como um mapa novo, se foram desenhando no meu corpo.

Mas o pior estava para vir. Ia a meio o ano de 80 e eu “já caíra demasiadas vezes das escadas” e até agradecia quando me batia, porque as dores depois me impediriam de sentir o corpo do animal dentro do meu; não sentia nada a não ser o fantasma e o condoimento da dor e dormia cansada e enrodilhada, embora sonhasse que era Frida Kahlo, Virginia Woolf ou Simone de Beauvoir.

Conto-te rápido que o tempo já se me esgota. Mas no ano em que fui para o norte, com um grupo de jovens universitários como eu, fazer o primeiro recenseamento da população (com a sua bênção, porque de um acto revolucionário se tratava), conheci Pedro, meu amor adúltero. Resisti-lhe, como tu deves ter resistido às investidas de Pedro, casado com Constança, a quem devias lealdade. Resisti, mas ele lembrava-me quem eu já esquecera que fora, a rapariga que merecia amor. Com ele voltou-me o riso aos olhos, o brilho às palavras.

E o tempo parou naquela ilha distante onde o meu passado voltou, intacto, como se nunca tivesse sido casada, como se nunca o meu corpo tivesse conhecido a dor. Voltaria a amar, sim, mesmo sabendo que me esperava o mal, o cativo, a vingança mil vezes mais atroz.

Não precisei de sonhos premonitórios para saber o que me esperava, para ver chegar as feras (*Ó noite triste! Ó noite escura, quão comprida foste! Como cansaste est'alma em sombras vãs... estando eu só num bosque escuro, e triste, de uma sombra negra coberto todo, ouvia ao longe uns brados de feras espantosas, cujo medo me arrepiava toda e me impedia a língua e os pés...*), havia uma parte minha que o presente temia, ainda que minha alma se entregasse a um tempo que já não me pertencia.

Castro, pudesse eu ter fugido com ele, pudesses tu ter fugido com Pedro. Mas os Pedros das nossas vidas, os Pedros dos nossos amores, andavam mais cegos do que nós e nem os sonhos premonitórios os visitavam. Castros, castrados de visão outra que a das coisas terrenas a que se apegam. Mulheres, conquistas, mulheres, terras, conquistas, ouro, sangue e glória bebem, ou melhor: sorvem; crendo-se deuses no engodo mundano.

As feras chegaram e levaram-me para um campo. De reeducação, disseram-me. Como se eu pudesse ser reeducada do amor que sentia? Mal de nós que apenas pedimos amor e fomos trucidadas por uma História que ainda ninguém escrevera, mas que nos marcava o destino, como o ferro aos bois.

Onde estavam os nossos Pedros quando deles precisámos? Enredados na paixão que neles semeámos e crentes que nos protegiam e salvavam só por nos quererem, pois não dizia o teu *a terra subirá onde os céus andam, o mar abrasará os céus e terra, o fogo será frio, o sol escuro, a lua dará dia e todo o mundo andarà ao contrário de sua ordem que eu, ó Castro, te deixe?*

Eu, tão inocente, que nem o mal conhecia antes de a um homem me entregar? Tu, tão inocente, que nenhum mal temias antes de a Pedro te entregares? Desafiámos as leis dos homens as duas e ambas fomos queimadas vivas. Tu morreste às mãos de quem acreditava que de ti só mal viria ao reino, eu não deixarei que ele me mate por ter nascido quem sou e ter ousado amar quem não devia.

Ó rei, tal injustiça? Ouves os brados da inocente moça? Ouves os choros dos inocentes filhos? Triste Infante, ali passam tua alma teus vassallos, de teu sangue os cruéis tingem seus ferros...

Viste chegar a morte ainda descrente, mas eu não, que a maldade se entranha por dentro da pele e nos contamina. Descobri o ódio, o pavor, veio depois o vazio.

Quando ele me retirou do campo (onde me deixou penar por vários meses), como príncipe magnânimo, juro-te que devia ter fugido e esperado uma bala que me abençoasse com a liberdade.

Imagina tu, Inês, que os poderosos ao invés de te matarem te levassem para casa e te fechassem para sempre do mundo? Não haveria tragédia, nem rainha morta e também não te estaria reservada uma imortalidade que não pediste. Pedro nunca saberia de ti e acreditaria que o tinhas abandonado ou que tinhas regressado a Navarra, para perto dos teus.

Também o meu Pedro duvidou do meu amor, acreditando que voltara de livre vontade para o meu cativo. E entregou-se à dúvida e com ela pereceu também, longe do meu olhar.

Não te consigo contar o que vivi desde esse dia. Só te posso dizer que um dia, ao acordar, percebi que a morte podia ser minha aliada e eu dela dona e senhora. Deixei de temer o poder dos homens e a dor dos dias. Passei a imaginar ao pormenor o momento em que me irmanarei a ti, vendo com toda a lucidez a minha tragédia, que não terá os deuses por actores, mas eu mesma. Os algozes não chegarão até mim como lobos para me abrir os peitos, os meus peitos rasgar-se-ão com estrondo ao abrir crateras na avenida.

Esperarei que ele chegue. É religioso nas horas, às cinco e meia a chave roda na fechadura. Saberei que é ele pelo habitual limpar das botas no tapete, pela forma como gritará o meu nome, a anunciar-se. E eu caminharei em passos lesto para a varanda. Só lhe sobrá o tempo de me ver subir ao parapeito. Verá meu vulto voar no horizonte, o mar ao fundo e ouvirá enquanto for vivo o surdo baque que farei ao beijar a terra.

Não sei que mais verá, mas dos seus olhos não sairá jamais a massa sangrenta e a ave que pousará no que restar de mim.

Inês, senhora do meu nome, aquela que foi rainha depois de fria, dá-me a tua mão. Já ouço os seus passos por trás da porta. A chave a rodar na fechadura. Dá-me a tua mão, Inês de Castro, de Navarra Infanta, dá-me a mão e larga-me quando chegar a hora.

...fuge a ti mesma, logra-te
do tempo, que assi te deixa
correndo... teme teus erros,
mocidade cega... poupa o
presente, guarda-o, entesoura-o,
tê-lo-ás seguro... após amor vem
morte... crueza farás grande
partir uns olhos d'outros... vive
pois, vive, mocidade cega, vive
c'o tempo, dele te enriquece...
corre, ó ifante, corre, socorre
ao teu amor... foge o tempo...
ai, tardas, saberás como o amor
sempre acaba... eis a morte
vem, vai-te entregar a ela: vai
depressa... que fúria, que ira
esta é, com que me buscas?...
amor amor merece...

a língua não s'atreve, o espirito
treme... nunca deu tempo
de remédio a algum mal a ira...
não soube defender-me, dei-me
toda... a justiça pinta-se
armada d'espada aguda...
quem pode ver-te que não
chore, e s'abrande?... despide
essa tu'alma desse corpo...
agora fazes o que faz a pouca
água em grande fogo... mais
quero perdoar que ser injusto...
quanto podem palavras,
e razões em peito brando...
eu não mando, nem vedo...
nem sempre perdoar é piadade...
ó quem podera desfazer o que
é feito!...



História. Mito. Lenda.

ARMINDO DE SOUSA*

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, rebeldes 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 cogovernador 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 desamarrear 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 espetacular da memória executada e, diz a lenda, imposição aos súbditos, em cerimônia 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.

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

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 cavalheiro. Gago – que é coisa ambígua, virtude-defeito, contenção e excesso, diferença simpática; Moisés era gago. Vícios? Pois, sim: mas só aqueles “de que peenedença podia fazer”, ou seja, só aqueles de que podia desencarregar-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 pecadinhos, de sexo, já se vê, esses que umas missas e algumas esmolos 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 *Justiceiro* – e realmente foi-o também. Não o *Justo*, mas o *Justiceiro*, 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 batizando, 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*, cap. 44). Será recordado ainda como o louco amante de Inês.

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

JORGE DE SENA*

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 taticamente 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 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 proteções, 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 –,

* Adaptado de:
“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
Occidente, 1963.

folhearam-nas naqueles arquivos de que eram mais ou menos os guardiões, para comporem novas crônicas panegíricas, ou continuarem aquelas.

Uma coisa é a honestidade *profissional* do historiador, e muito outra a sua honestidade *ideológica*. Procurar informações exatas 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, medievo ainda, o Renascimento?

Nos meses de rebelião contra Afonso IV, durante os quais o futuro rei D. Pedro não reivindica 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, congraçando 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 retidão 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 ato 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 Alcobaça, 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 feição 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 Alcoçaba – 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 coletiva da dinastia transata, está, como convinha e só alguns ingênuos 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 desvairios 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 conteúdo 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 ilegítimara 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 anticastelhanismo e o pró-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 objeto 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 indireta) a trasladação solene de Inês de Castro, espetáculo como nunca se vira... Cronista, Corte, e opinião pública, procediam assim, num ato coletivo de simbologia estética, ao necessário sepultamento da “mísera e mesquinha”...



António Ferreira (1528-1569)

– breve nota biográfica

ADRIEN ROÏG*

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 Ferreiras 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 *Atas 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 epitáfio, 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

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

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, diretor 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 mil réis por ano. (Lembremo-nos, a título de comparação, que D. Sebastião deu a Luís de Camões a tença anual de 15 mil 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.

...já morreu Dona Inês, matou-a
amor... real amor lhe dará real
nome... tu és o que morreste,
aquela vida era tua... assi a
região que vê nascer o sol, como
onde o sol se esconde, esta
mágoa chorem... enfim venceu
a ira, cruel imiga de todo bom
conselho... que liões, que ussos,
não amansara tão fermoso
rosto?... onde não resplandecem
os dous claros olhos da minha
luz, tudo é escuro... morte
houve tão ousada que contra
ti podesse?... ó liões bravos, ó
tigres, ó serpentes, que tal sede
tínheis deste meu sangue...

aqueles matas tu somente,
ó morte, cujo nome s'esquece...
eu te matei, senhora, eu te
matei... como não treme a terra,
e s'abre toda?... lavrará muito
cedo bravo fogo nos teus, na
tua terra... imigo me chamo
teu, imigo teu me chama...
com morte te paguei o teu
amor... chorando a andarão
sempre na terra té que nos
céus a vejam esses teus olhos...
quem governará uma vontade
livre, que outro senhor não tem
senão a si mesma?... aqui está
chorando a Morte, de mágoa
do que fez, aqui o Amor...



Quadro de acontecimentos (1528-1569)

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 de Fanchono ou de Bristo* e "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 (1.º 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.

1553-1556

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 ya 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; composição dos seguintes Sonetos: "Quando eu os olhos ergo àquele rosto", "Livro, se luz desejas, mal t'enganas" e "Depois de cinco lustros, já aquela hora"; organiza a sua obra.

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; 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; "Epitalâmio ao casamento da senhora D. Maria com o senhor Alexandre Farnês, Príncipe de Parma"; "História de Santa Comba dos Vales"; nascimento do filho mais velho: Miguel Leite.

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".

Obras representativas publicadas em português

1531

Tratados de Amizade, Paradoxos e Sonho de Cipião de Cícero, traduzidos por Duarte de Resende.

1532

Ropicapnefma, de João de Barros.

1534

Livro de Marco Túlio Cícero, chamado Catão Maior, ou da Velhice, traduzido por Damião de Góis.

1535

Dialoghi d'Amore, de Leão Hebreu (Roma).*

1536

Vingança de Agaménom, de Henrique Aires Vitória; *Gramática da Língua Portuguesa*, de Fernão de Oliveira.

1537

Tratado de Sphera, de Pedro Nunes.

1538

Roteiro de Lisboa a Goa, de D. João de Castro.

1538-1539

Roteiro de Goa a Dio, de D. João de Castro.

1540

Grammatica da Lingua Portuguesa, introduzida pela *Cartinha com os Preceitos e Mandamentos da Santa Madre Igreja* e seguida de *Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem*, de João de Barros; *Dialogo de Ioam de Barros com Dous Filhos seus Sobre Preceptos Moraes em Modo de Jogo e Espelho de Casados*, também de João de Barros.

1540-1541

Roteiro de Goa ao Suez, de D. João de Castro.

1545

Dialoghi d'Amore, de Leão Hebreu (Veneza).*

1548-1549

Francisco de Holanda escreve o tratado *Da Pintura Antiga*, uma das obras que, a par das cartas de António Ferreira a Andrade Caminha e a D. Simão da Silveira, melhor exprimem o ideal estético renascentista.

1552

Ásia, de João de Barros; *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, de Fernão Lopes de Castanheda (publicação de oito dos dez livros).

1553

Segunda Década da Ásia, de João de Barros; *História da Antiguidade da Cidade de Évora*, de André de Resende; *Consolação às Tribulações de Israel*, de Samuel Usque; *Historia da Vida e Martyrio do Glorioso Santo Thomas Arcebispo, Senhor de Cantuaria, Primas de Inglaterra*: revela o interesse pela situação religiosa inglesa.

1554

Menina e Moça, de Bernardim Ribeiro (Ferrara);* *Livro das Obras*, de Garcia de Resende; *Cartinha para Ensinar a Ler e a Escrever*, de Fr. João Soares; *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Morais (ed. perdida).

1555

Crónica do Imperador Clarimundo, de João de Barros (2.^a ed.; a 1.^a ed. é de 1522); *Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos; *Ditos da Freyra* [...] *Nos Quaês se Cõtê Sentêças muy Notaveys, e Avisos Necessarios*, de Joana da Gama.

1557-1558

Saudades, de Bernardim Ribeiro.

1557

Dos Priuilegios e Proerogativas que ho Genero Feminino tẽ por Dereito Comũ e Ordenações do Reyno mais que ho Genero Masculino, de João de Barros; *Comentários do Grande Afonso de Albuquerque*.

1559?

Diana, de Jorge de Montemor.*

1560

Repertorio dos Cinquo Livros das Ordenações com Adições das Leis Extravagantes, de Duarte Nunes de Leão; *Itinerário*, de António Tenreiro.

1561

Chorographia, de Gaspar Barreiros.

1562

Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente.

1563

Imagem da Vida Cristã Ordenada por Diálogos (1.^a parte), de Frei Heitor Pinto; *Dialogo de Ioam de Barros com Dous Filhos seus Sobre Preceptos Moraes em Modo de Jogo* (2.^a edição); *Terceira Década da Ásia*, de João de Barros.

1564

Livro de Doutrina Espiritual, de Fr. Francisco de Sousa Tavares.

1565

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 (a tradução destas duas obras é de António Ferreira(?) e Francisco de Andrade, respetivamente).

1566-1567

Crónica do Felicíssimo D. Manuel, de Damião de Góis.

1567

Crónica do Príncipe D. João, de Damião de Góis; *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Morais (1.^a ed. conhecida); *Livro de Algebra em Arithmetica y Geometria*, de Pedro Nunes; *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

1568

Cartilha que Ensina a Ler.

1569

Leis Extravagantes Collegidas per Mandado do Muito Alto e Muito Poderoso Rey D. Sebastiam, Nosso Senhor, de Duarte Nunes de Leão.

Aspetos da realidade nacional

1528

Reina D. João III desde 1521.

1528-1529

Viagem, por terra, de António Tenreiro da Índia a Portugal.

1529 (23 abr.)

Tratado de Saragoça entre D. João III e Carlos V sobre a questão das Molucas.

1530

Plano de colonização do Brasil.

1532

Criação de bispados no Funchal, Angra do Heroísmo e Cabo Verde.

1536

Estabelecimento da Inquisição em Portugal; início do assento dos batizados e óbitos nos livros das igrejas.

1537

Transferência da universidade para Coimbra.

1538

Primeiro cerco de Diu.

1540

Chegada dos jesuítas a Portugal.

1542

Abandono das praças de África, Safim e Azamor; Francisco Xavier aporta a Goa.

1543

Os portugueses chegam ao Japão.

1545

Início do Concílio de Trento.

1546

Cerco de Diu.

1547

Primeiro índice português de livros proibidos.

1548

Fundação do Colégio das Artes.

1549

Abandono da praça africana de Alcácer-Ceguer.

1550

Abandono de mais uma praça de África, Arzila; criação de um bispado na baía de Todos-os-Santos; processos na Inquisição de Diogo de Teive, João da Costa e George Buchanan.

1553

Fundação do colégio jesuíta de Santo Antão, em Lisboa; cerco turco a Ormuz.

1554 (2 jan.)

Morre o príncipe João, pai de D. Sebastião.

1554 (20 jan.)

Nascimento de D. Sebastião.

1554

Manuel da Nóbrega funda o colégio de S. Paulo, em Piratininga (Brasil).

1555

Entrega aos jesuítas do Colégio das Artes; fundação pelos jesuítas do colégio do Espírito Santo, em Évora.

1557 (11 jun.)

Morre o rei D. João III.

1557

Início do reinado de D. Sebastião: regente do reino D. Catarina, viúva de D. João III; fixação portuguesa em Macau.

1558

Malaca é elevada a diocese.

1560

Introdução em Goa do Tribunal do Santo Ofício.

1561

O Padre Gonçalo da Silveira cristianiza a Corte de Momotapa.

1562

Vitória retumbante dos portugueses no cerco de Mazagão, em África, onde apenas restavam Ceuta e Tânger; renúncia de D. Catarina à regência do país; realização de Cortes – o cap. 24.º afirmava: “Que os estudos de Coimbra se desfaçam por serem prejudiciais ao Reyno, e a renda se applique para a guerra”; o cardeal D. Henrique assume a regência.

1565

Fundação da cidade do Rio de Janeiro.

1565-1567

Pirataria inglesa, sob o governo da anglicana Isabel I, prejudica o comércio português, na costa da Mina.

1568 (20 jan.)

D. Sebastião atinge a maioria (14 anos) e toma conta do poder.

Aspetos da realidade mundial

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.

1530

Conquista de Tunes por Carlos V, com a ajuda dos portugueses, comandados pelo infante D. Luís; Melanchthon redige a *Confissão de Augsburg*, texto doutrinário fundamental do luteranismo.

1533

Calvino adere à Reforma; nasce Montaigne.

1534

Henrique VIII institui a Igreja anglicana; é eleito Papa Paulo III (por morte de Clemente VII).

1535

Morre Thomas Moro, decapitado, por ordem de Henrique VIII.

1536

Morrem Erasmo e Catarina de Aragão, mulher de Henrique VIII, que este tinha repudiado e metido na prisão, para casar com Ana Bolena; João Calvino publica a *Instituição Cristã*, em Basileia (iniciara o protestantismo Martinho Lutero, com as suas 95 teses, em 1517; excomunhão de Lutero em 1521 – Dieta de Worms).

1540

Inácio de Loyola, para fazer face à Reforma, funda a Companhia de Jesus.

1541

Calvino à cabeça do governo de Genebra. Dieta e conferência de Ratisbona; experiências cirúrgicas de Ambroise Paré, o pai da cirurgia moderna.

1543

Nicolau Copérnico publica a sua obra sobre o novo sistema do mundo, o heliocentrismo, *De Revolutionibus Orbium Coelestium Libri VI*.

1546

Morre Lutero.

1547

Morre Vittoria Colonna, poetisa, mecenas das artes e de artistas, como Miguel Ângelo; tradução espanhola do *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes; morre Francisco I, rei de França, e sucede-lhe Henrique II, que prossegue a luta contra Carlos V; divisão do império dos Habsburgos sob Carlos V pelo irmão, Fernando I, e pelo filho, Filipe II.

1548

Dieta de Augsburg. Carlos V procura a paz entre protestantes e católicos.

1549

Tradução castelhana da *Arcádia*, de Sannazaro.

1554

Tradução francesa da *História do Descobrimento da Índia pelos Portugueses*, de Castanheda, por Nicolas de Grouchy.

1556

Início do governo de Filipe II, em Espanha.

1560

Morre Henrique II e governa a França Carlos IX.

1562

Santa Teresa de Ávila reforma a ordem do Carmo e dá início à ordem das Carmelitas Descalças.

1563 (4 dez.)

Encerramento do Concílio de Trento.

1564

Morrem Calvino e Miguel Ângelo e nasce Galileu.

1566

Edição em Basileia dos *Opera Omnia*, de Pedro Nunes; publicação do Catecismo Romano, com os princípios emanados do Concílio de Trento.

* 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.

Nuno Cardoso**Encenação**

Canas de Senhorim, 1970. Assumi, em fevereiro de 2019, o cargo de diretor artístico do Teatro Nacional São João. Como criador, tem vindo a desenvolver um universo estético próprio, coerente, que tanto se aplica a adaptações de textos contemporâneos como de clássicos, muitas vezes em colaboração com o cenógrafo F. Ribeiro e o desenhador de luz José Álvaro Correia. E tanto cria espetáculos de palco como desenvolve projetos mais experimentais com comunidades, cruzando profissionais e não-profissionais. Enquanto estudante universitário, iniciou a sua carreira em 1994, no CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. No mesmo ano, no Porto, é cofundador do coletivo Visões Úteis. Aí, estreou-se como encenador. No TNSJ, encenou *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (2004); *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006); e *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005), a cujo universo regressou na primeira encenação enquanto seu diretor artístico, *A Morte de Danton* (2019). Entre 1998 e 2003, assegurou a direção artística do Auditório Nacional Carlos Alberto e, entre 2003 e 2007, do Teatro Carlos Alberto, integrado já na estrutura do TNSJ. Em 2007, assume a direção artística do Ao Cabo Teatro, cargo que manteve até 2018. Para esta companhia, encenou inúmeros espetáculos, com textos de autores como Sófocles, Ésquilo, Racine, Molière, Tchékhev, Ibsen, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Friedrich Dürrenmatt, Sarah Kane, Lars Norén, Marius von Mayenburg, entre outros. Destaque-se, em especial, as suas incursões nos territórios dramáticos de Tchékhev (*Platónov*, *A Gaivota* e *As Três Irmãs*, 2008-11) e de Shakespeare (*Ricardo II*, *Medida por Medida*, *Coriolano* e *Timão de Atenas*, 2007-18). *Platónov* (2008) foi eleito o melhor espetáculo do ano pelo jornal *Público*, obtendo também uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. *Demónios* recebeu o Prémio Autores 2016 da SPA, na categoria de Melhor Espetáculo.

F. Ribeiro**Cenografia**

Lisboa, 1976. Iniciou a sua formação artística na área da Pintura, com Alexandre Gomes, tendo completado o Bacharelato em Realização Plástica do Espetáculo e a Licenciatura em Design de Cena (2008) na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Concluiu igualmente o curso de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, o curso de Ilustração da Fundação Calouste Gulbenkian e o curso de técnica fotográfica do Instituto Português de Fotografia. Na área do teatro, concebeu espaços cénicos para espetáculos dirigidos por Adriano Luz, Alberto Villareal, Ana Luísa Guimarães, Andrzej Sadowski, António Cabrita, António Durães, António Feio, António Fonseca, António Pires, Beatriz Batarda, Carla Maciel, Cláudia Gaiolas, Crista Alfaiate, Denis Bernard, Dinarte Branco, Fernando Moreira, Fernando Mota, Gonçalo Waddington, Inês Barahona, Joana Antunes, João de Brito, João Mota, Joaquim Horta, John Romão, José Carretas, José Pedro Gomes, José Wallenstein, Luís Assis, Manuela Pedroso, Manuel Coelho, Marco Martins, Marco Paiva, Marcos Barbosa, Maria João Luís, Marina Nabais, Marta Pazos, Miguel Fragata, Natália Luiza, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, Paula Diogo, Pedro Carraca, Pierre Woltz, Rita Blanco, Rogério Nuno Costa, São Castro, Sara Carinhas, Tiago Guedes, Tiago Rodrigues, Tim Carroll, Tónan Quito, Victor Hugo Pontes e Yaron Lifschitz. Em 2004, foi galardoado com o segundo prémio de Escultura pela Cena d'Arte da Câmara Municipal de Lisboa. Em 2015, recebeu uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

Luís Buchinho**Figurinos**

Tem uma sólida implantação profissional como *designer* há já 30 anos, estatuto que se estende à marca que criou. Desde 1991, é presença assídua nas edições da Moda Lisboa, no Portugal Fashion desde 1996, e na semana da Moda de Paris desde 2009. Participou em diversas feiras, como a *Bread and Butter*, *Who's Next* e *Gallery 2020*. Ao longo da sua carreira, foi distinguido com vários prémios:

Melhor Coleção Feminina, atribuído pela associação Moda Lisboa (1999); Melhor *Designer* de Moda (Fashion TV, 2010); Globo de Ouro para Melhor *Designer* de Moda, em 2012 e 2016. Ensina Design de Moda desde 2006 no CITEX (Centro de Formação Profissional do Têxtil e do Vestuário), atualmente denominado Modatex (Centro de Formação Profissional da Indústria Têxtil, Vestuário, Confeção e Lanifícios). A sua experiência como *designer* de malhas é notória e característica do seu trabalho. Castro é a sua estreia como figurinista em teatro.

José Álvaro Correia

Desenho de luz

Lisboa, 1976. Desenhador de luz, licenciado em Produção de Teatro, ramo Luz e Som, e especialista em Design de Iluminação pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Tem vindo a desenhar luz para concertos, óperas, espetáculos de teatro e dança, exposições, vídeo, instalações, espaços públicos e eventos. Orienta, desde 2000, oficinas de iluminação para espetáculos e colabora regularmente com diversas instituições. É professor na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha e é coautor do *Manual Técnico de Iluminação para Espetáculos*. No TNSJ, assinou o desenho de luz de *Concerto de Primavera* (dir. cénica Ricardo Pais, 2008) e de *Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras (2001), *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (2004), *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005), *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006), *Platónov*, de Anton Tchekhov (2008), *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), espetáculos encenados por Nuno Cardoso, e *A Promessa*, de Bernardo Santareno (2017), encenação de João Cardoso.

João Oliveira

Sonoplastia

Porto, 1979. Frequentou a Academia Contemporânea do Espetáculo, entre 2003 e 2006, no curso de Realização Técnica. Entre 2006 e 2008, trabalhou com várias companhias, entre as quais As Boas Raparigas..., ASSÉDIO e Ensemble – Sociedade de Actores. Desde 2008, integra o departamento

de Som do TNSJ, recebendo diversas companhias e assegurando a montagem e operação de várias produções próprias. No TNSJ, fez o desenho de som do espetáculo *Lulu*, de Frank Wedekind (2018), encenação de Nuno M Cardoso (2018), *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), encenação de Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos, e *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), enc. Nuno Cardoso.

Fernando Costa

Vídeo

Vila Nova de Gaia, 1979. Estudou *marketing*, publicidade e audiovisuais. Em 2000, ingressa no TNSJ como técnico de maquinaria, tendo, em 2002, passado a ser responsável pelo departamento de Vídeo. Tem feito o registo videográfico de todos os espetáculos do TNSJ e colaborado nas filmagens da maioria dos DVD editados. Fez a adaptação do *video mapping* nacional e internacional de *Sombras*, enc. Ricardo Pais, e em 2018, em colaboração com Filipe Pinheiro e Alexandre Vieira, o *video mapping* de *Em fio breve o coração*, espetáculo de celebração do Dia Mundial da Música, com direção musical de Miguel Amaral e direção cénica de Nuno Carinhas. É responsável pela operação vídeo dos espetáculos que o integram em cena, como, por exemplo, *Castro* e *um Hamlet a mais*, ambos encenados por Ricardo Pais. Concebeu vídeos de cena para os seguintes espetáculos: *O Bobo* e *a sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, enc. João Lourenço, *A Morte do Palhaço*, enc. João Brites, *Fassbinder-Café*, enc. Nuno M Cardoso, *Espectros*, enc. João Mota, *Uma Noite no Futuro*, enc. Nuno Carinhas, *A Morte de Danton*, enc. Nuno Cardoso, e *Os Nossos Dias Poucos e Desalmados*, enc. João Cardoso.

Carlos Meireles

Voz

Valença do Douro, 1980. Licenciado e Mestre em Música (Canto) pela ESMAE, onde concluiu também o mestrado em Ensino da Música e a pós-graduação em Estudos Avançados de Polifonia. Doutorando em Estudos Artísticos (Música) na Universidade de Coimbra.

O seu perfil profissional é transversal à música e ao teatro. É professor assistente convidado na cadeira Voz e Música no Departamento de Teatro da ESMAE, e professor de Voz e Canto no curso de Artes Dramáticas-Formação de Atores da Universidade Lusófona do Porto. Entre 2007 e 2010, trabalha profissionalmente em teatro musical com o encenador Filipe La Féria como cantor/ator, diretor vocal, diretor musical e compositor. Neste período, contacta com o pedagogo João Henriques, com quem adquire as ferramentas matriciais relativas ao texto e à elocução. Atualmente, é diretor artístico do Absolute Vocem Ensemble. Colabora com o Capella Sanctae Crucis, agrupamento dirigido por Tiago Simas Freire, O Bando de Surunyo, dirigido por Hugo Sanches, e o ensemble Moços do Coro, dirigido pelo maestro Nuno Almeida. Apoiado no conceito de esculturas vestíveis explorado pela Escola Artística Soares dos Reis, do Porto, encenou, em 2017, *Dido e Eneias*, de Henry Purcell, com direção musical de Adrián van der Spoel. No TNSJ, teve as seguintes colaborações: apoio vocal em *Habeas Corpus*, espetáculo dirigido por Ruben Marks; assistência de encenação no domínio musical em *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016); apoio vocal em *Lulu*, de Frank Wedekind, enc. Nuno M Cardoso (2018); voz e elocução em *Otelo*, de William Shakespeare, enc. Nuno Carinhas (2018); preparação vocal de atores em *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019); e voz em *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso (2019).

Elisabete Magalhães

Movimento

Nasceu em 1975. Começou a dançar aos 10 anos com Alexandrina Alves Costa. Mestre em Artes Cénicas – Interpretação e Direção Artística. Pós-graduada em Dança Contemporânea pela ESMAE. Licenciada em Cinema e Audiovisual pela ESAP. Concluiu o curso de Dança no Balletteatro Escola Profissional. Frequentou a Escola Superior de Dança. Como bolseira, frequentou o Centro de Dança Études Paris Goubé e a Ménagerie de Verre. Participou nos encontros Les Répérages de Danse à Lille (2002 e 2007).

Colaborou com Né Barros, Isabel Barros, Javier de Frutos (no âmbito da Companhia Instável), La Ribot, Tânia Carvalho, Alberto Magno, Ricardo Pais, Victor Hugo Pontes e Nuno Cardoso. Participou em *Sursauts*, de Mathilde Monnier, *Branças de Neve*, de Catherine Bay, e no *Ballet Neoconcreto*, de Lygia Pape, com direção de Né Barros. Tem desenvolvido trabalhos como coreógrafa e em vídeo: *Auto Retrato*, *Passagens*, *Imago*, *When I Die I Wanna Go To Hell*, *Dança e Arte Digital* (documentário), *Multiplex*, *Grau Zero*, *Um Corpo Que Espera*. Docente do Balletteatro Escola Profissional. Coreografou e deu formação, em colaboração com a CMP, através do seu Pelouro de Animação da Cidade, no projeto Descobrir o Teatro e a Dança, a jovens de outras áreas. Artista-tutor do TNSJ no projeto *10x10* da Fundação Calouste Gulbenkian (2014-15). Professora de Corpo e Movimento na ULP, no Curso de Interpretação e Direção de Atores. Integrou a semana de compositores e coreógrafos 2018-19 – Estúdios Victor Córdon, com orientação de Victor Hugo Pontes e Luís Tinoco.

Ricardo Braun

Dramaturgia e assistência de encenação

Porto, 1986. Frequentou o curso de Arquitetura da FAUP e em 2008 licenciou-se em Som e Imagem pela Universidade Católica do Porto. Colaborou em processos dos encenadores Ana Luena e Nuno Carinhas, e trabalhou como assistente de dramaturgia e encenação de Nuno Cardoso, Rogério de Carvalho e João Pedro Vaz. Em 2012, fundou a OTTO e coencenou *Katzelmacher*, a partir da peça e filme homónimos de Rainer Werner Fassbinder. Assegurou, entre 2015 e 2017, a orientação do grupo amador de teatro DST, formado em 2013, dirigindo-o nos espetáculos *Um Ensaio* (a partir de Jean Anouilh, 2015) e *Volpone* (a partir de Ben Jonson e Stefan Zweig, 2017). Para além dos textos já referidos, traduziu ainda *A Pedra*, de Marius von Mayenburg (As Boas Raparigas..., 2011), *Demónios*, de Lars Norén (Ao Cabo Teatro, 2014), *Fé Caridade Esperança*, de Ödön von Horváth (TEP, 2015 e HomemBala, 2017), e *Perplexos*, de Marius von Mayenburg (Causas Comuns, 2018). Assegurou a dramaturgia de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso (2019).

Afonso Santos

Diogo Lopes Pacheco

Porto, 1987. Licenciou-se em Estudos Teatrais na variante de Interpretação, na ESMAE (2011). Encenou a peça *Chamava-se Ermo*, de João Costa (Teatro Bandido, 2010). Interpretou e encenou, com Teresa Arcanjo, *Sou o Vento*, de Jon Fosse (Teatro Anémico, 2015). Estreou-se profissionalmente como ator em *O Fidalgo Aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo (2011), enc. João Pedro Vaz (Comédias do Minho/TNDM II). Trabalhou pela primeira vez com o encenador Nuno Cardoso em *Desejo Sob os Ulmeiros*, de Eugene O'Neill (TNSJ/Teatro do Bolhão, 2011), e passou a colaborar com frequência, como ator, nos seus projetos criativos: *Medida por Medida* (2012), *Coriolano* (2014) e *Timão de Atenas* (2018), de William Shakespeare; *Misanthropo*, de Molière (2016), *Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), *Bella Figura*, de Yasmina Reza (2018). Em 2017, integra a direção do Ao Cabo Teatro, com Luís Araújo, por quem foi dirigido em *Caridade*, de Ödön von Horváth (TEP, 2015), e em *Katzelmacher*, de Rainer Werner Fassbinder (2013), em conjunto com Ricardo Braun. Em 2019, participou na criação coletiva *A Importância de Ser Georges Bataille*, com direção artística de Miguel Bonneville (Teatro do Silêncio), e encenou e interpretou o solo *Crude*, com textos de Pier Paolo Pasolini (Ao Cabo Teatro). Estagiou, na qualidade de observador, no Toneelgroep Amsterdam, durante a produção de *A Longa Jornada Para a Noite*, de Eugene O'Neill, enc. Ivo van Hove. Colaborou em três projetos com a comunidade, inseridos no programa Cultura em Expansão da Câmara Municipal do Porto (2015-17), dirigidos por Nuno Cardoso. Em 2017, fez parte da equipa de produção do FITEI. No TNSJ, integrou o elenco de *Lulu*, de Frank Wedekind, enc. Nuno M Cardoso (2018), e *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso (2019).

Joana Carvalho

Castro

Porto, 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

Faz, desde 2001, dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Trabalhou com os encenadores Fernando Mora Ramos, Ana Luena, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Cardoso, José Topa, Claire Binyon, Alberto Grilli, Ricardo Alves, José Leitão, Cristina Carvalho, Lúgia Roque, André Braga e Cláudia Figueiredo, Joana Moraes, entre outros. Destaque-se alguns dos últimos espetáculos em que participou: *Espírito do Lugar*, criação Circolando, direção de André Braga e Cláudia Figueiredo (2017); *Timão de Atenas*, de William Shakespeare (2018), *Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), *O Misanthropo*, de Molière (2016), *Demónios*, de Lars Norén (2014), encenações de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro); *Cordel*, enc. José Carretas (Panmixia, 2016); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), *O Feio*, de Marius von Mayenburg, e *Fly Me to the Moon* (2014), de Marie Jones, encenações de João Cardoso (ASSÉDIO). É elemento integrante da companhia Musgo, destacando-se os espetáculos *A Casa de Georgienne*, *Eldorado* e *Gostava de ter um periquito*, criações coletivas com direção de Joana Moraes. No TNSJ, integrou o elenco de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de William Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalho e Nuno Carinhas (2011); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), e *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), encenações de Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas; *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017), e *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso (2019).

João Melo

Secretário

O seu percurso como ator começa em 1994 na ODOT – A Oficina, em Guimarães. Natural do Porto, completa em 2002 o curso de Estudos Teatrais – Interpretação da ESMAE. Em 2005, participa no projeto Thierry Salmon. Tem trabalhado com diferentes estruturas e companhias, das quais se podem destacar as seguintes: Panmixia, Companhia de Teatro de Braga,

Seiva Trupe, TNSJ, TNDM II, TEP, MetaMortemFase, Teatro Só, Teatro Meridional, Circulando, Musgo, Narrativensaio, Teatro do Bolhão e Ao Cabo Teatro. Trabalhou com Nuno Cardoso, José Carretas, Moncho Rodriguez, Rogério de Carvalho, Peta Lily, António Lago, Miguel Seabra, Carlo Cechi, Jean-Pierre Sarrazac, Luísa Pinto, Rui Madeira, Américo Rodrigues, Kuniaki Ida, Julio Castronuovo, Gonçalo Amorim, Nuno M Cardoso, entre outros. No TNSJ, integrou o elenco de *Lulu*, de Frank Wedekind, enc. Nuno M Cardoso (2018), e *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso (2019).

Margarida Carvalho

Ama

Nasceu em Braga, onde iniciou o seu percurso de atriz no Sindicato de Poesia, em 1999. Trabalhou com o Aquilo Teatro, na Guarda, de 2000 a 2001. Nesse mesmo ano, inicia o curso de Teatro na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, no Porto, que termina em 2005. Desde então, trabalha como atriz de teatro, cinema e televisão. Destacam-se os seguintes prémios: Melhor *Acting* no 48 Hour Film Project (2011); prémio RTP/SPA de Melhor Atriz de Cinema, e nomeação para os Globos de Ouro, na mesma categoria, por *Veneno Cura*, de Raquel Freire, ambos em 2010; menção honrosa por *Inércia*, no Fast Forward Portugal – Film Festival (2006). No TNSJ, integrou o elenco de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso (2019).

Maria Leite

Coro

Portimão, 1989. Licenciada em Ciências da Comunicação, nas variantes Comunicação, Cultura e Artes e Televisão e Cinema, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Frequentou, entre 2012 e 2014, a licenciatura de Teatro, na área de Interpretação, na Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalhou em regime de *freelancer* como revisora e editora de texto e como intérprete de teatro, cinema e televisão. De 2009 a 2011, foi editora de vídeo e produtora de conteúdos no Centro de Investigação para Tecnologias Interativas

(FCSH/UNL). Começou a fazer teatro em 2007, no Grupo de Teatro da Nova. Em 2008, integra o elenco da curta-metragem *Inferno*, de Carlos Conceição, e em 2010, da longa-metragem *Guerra Civil*, de Pedro Caldas, vencedor da Competição Nacional do IndieLisboa em 2010. Trabalhou como produtora executiva no projeto Largo Residências, entre 2011 e 2012. Em 2013, integrou o elenco da companhia Teatro da Garagem, onde trabalhou como intérprete, videasta e coorientadora do Clube de Teatro Infantil. Fez parte do elenco fixo das telenovelas *A Única Mulher* e *A Impostora*, entre 2015 e 2016. Cocriou com Eduardo Breda o espetáculo *A Vila*, em 2017. Tem vindo a colaborar como intérprete com diversas estruturas e criadores: Colectivo 84, em *Sócrates tem de Morrer* e *A Vida de John Smith* (2018), *A Constituição* (2016) e *Uma das Minhas Maiores Confissões* (2016); Ao Cabo Teatro, em *Pulmões* (2017) e *Bella Figura* (2018); Teatro da Terra, em *A Menina do Mar* (2015). Integrou os elencos de *Madre Paula* (série para a RTP realizada por Rita Nunes e Tiago Santos), *Diamantino* (longa-metragem de Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt, galardoada com o Grande Prémio da Semana da Crítica do Festival de Cannes), *Mar Infinito* (longa-metragem de Carlos Amaral), e dos filmes *Les Traducteurs* e *Mutant Blast*, de Régis Roinsard e Fernando Alle, respetivamente. No TNSJ, integrou o elenco de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso (2019).

Mário Santos

Pero Coelho

Gabela, Angola, 1973. Completou a sua formação de ator na Academia Contemporânea do Espetáculo, no Porto, em 1995. Nesse mesmo ano, torna-se membro fundador da companhia Teatro Bruto, onde permanece até ao final de 2007, tendo trabalhado como *freelancer* desde então. Ao longo da sua carreira teatral, colaborou com várias estruturas de produção e inúmeros encenadores. Na área do audiovisual, foi ator assistente no programa *Praça da Alegria*, entre 1995 e 1999 (RTP); participou ainda como ator nas novelas *A Lenda da Garça* (RTP) e *Coração d'Ouro* (SIC), e nas séries *Os Andrades*, *Garrett* e *Ora Viva*, todas da RTP. É ator de dobragens

desde 1998, tendo trabalhado nesse domínio para vários canais de televisão e outras estruturas de produção desta área. No TNSJ, integrou o elenco de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso (2019).

Pedro Frias

Rei D. Afonso IV

Porto, 1980. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Foi membro fundador da companhia Mau Artista e integra, desde 2012, a equipa artística da ASSÉDIO. Ator/cantor na ópera de câmara *Jeremias Fisher*, enc. Michel Dieuaide (Companhia de Ópera do Castelo, CCB, 2010); ator/narrador no concerto *Romeu e Julieta* (Orquestra Nacional do Porto, Casa da Música, 2009). Do seu percurso, destaca espetáculos como: *Ocidente*, de Rémi De Vos (2013), e *Drama* (2019), enc. Victor Hugo Pontes; *Com os Bolsos Cheios de Pedras*, de Marie Jones (2014), *O Feio*, de Marius von Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd (2015), *Lot e o Deus dele*, de Howard Barker (2016), *Sarna*, de Mark O'Rowe (2016, 2019), e *Sabujo*, a partir de Anthony Shaffer (2019), encenações de João Cardoso; *Os Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), *Britânico*, de Racine (2015), *Demónios*, de Lars Norén (2014), *Medida por Medida* (2012), *Coriolano* (2014) e *Timão de Atenas* (2018), de William Shakespeare, e *Platónov*, de Anton Tchékhev (2008), encenações de Nuno Cardoso; *R.III*, a partir de *Ricardo III*, de William Shakespeare, enc. Paulo Calatré (2007); *Armadilha para Condóminos*, de Ricardo Alves (2006); *As Noites das Facas Longas/Tudo Numa Noite*, *Medronho #1* (2018) e *A Sangrada Família* (2019), direção artística de Giacomo Scalisì. Em 2016, foi nomeado pela SPA para a categoria de Melhor Ator pela sua interpretação na peça *Demónios*. Em televisão, participou nas séries *Vidago Palace*, *Dentro*, *Mulheres de Abril* e *O Nosso Cônsul Em Havana*. Protagonizou o telefilme *No Dia em que as Cartas Pararam*, de Cláudia Clemente. Em cinema, participou em *Snu* (2019), de Patrícia Sequeira, e *Amor Amor* (2017), de Jorge Cramez. Como encenador, destacam-se os espetáculos *Noite*, a partir de *A Nebulosa*, de Pasolini (2017), e *Made in China* (2017, 2019) e *Ossário* (2018), de Mark O'Rowe.

No TNSJ, integrou o elenco de *Beiras* (2007) e *Breve Sumário da História de Deus* (2009), de Gil Vicente; *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht (2009); *Fã*, um musical dos Clã (2017) e *Otelo* (2018), de William Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare (2008) e *Sombras* (2010), espetáculos de Ricardo Pais; *Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de Rainer Werner Fassbinder, enc. Nuno M Cardoso (2008); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), *A Promessa*, de Bernardo Santareno (2017), e *Os Nossos Dias Poucos e Desalmados*, de Mark O'Rowe (2019), encenações de João Cardoso; e *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos.

Rodrigo Santos

Infante D. Pedro

Começa a fazer teatro em 1996, ligado à fundação do Teatro Ação, sob a direção de Carlos Frazão. Até 1998, participa nas oficinas do Teatro Art'Imagem, no Festival Cómico da Maia, e nas oficinas do C.A.I.R.Te, com William Gavião e Valdemar Santos. Em 2001, sai da Faculdade de Direito da Universidade do Porto e ingressa na ESMAE, licenciando-se em 2010. Ainda em 2001, funda, com Ricardo Alves e Ivo Bastos, o Teatro da Palmilha Dentada. Trabalhou com Carlos Pessoa, Nikolaus Holz, António Durães, Pablo Rodríguez, Inês Vicente, Lee Beagley, Lúcia Ramos, João Henriques, Richard Tomes, Marina e Natalia Pikoul, Cándido Pazó, John Britton, João Pedro Vaz, Vera Santos, Peter Michael Dietz, Paulo Calatré, Romulus Neagu, João Brites, Kuniaki Ida, João Cardoso, José Carretas, Marco António Rodrigues, Jorge Fraga, Ana Luena, Nuno Cardoso, entre outros. Paralelamente, desenvolve trabalho de criação e direção musical para teatro e dança. Em cinema e televisão, trabalhou com realizadores como Rodrigo Areias, Paulo Abreu, Henrique Oliveira ou Francisco Manso. No TNSJ, integrou o elenco de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso (2019).

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

Conselho de Administração

Pedro Sobrado (*Presidente*)

Susana Marques

Sandra Martins

Assistente

Paula Almeida

Motorista

António Ferreira

Direção Artística

Nuno Cardoso

Assessor

Nuno M Cardoso

Atores

Afonso Santos

Joana Carvalho

João Melo

Maria Leite

Mário Santos

Rodrigo Santos

Direção de Produção

Maria João Teixeira

Alexandra Novo

Eunice Basto

Maria do Céu Soares

Mónica Rocha

Inês Sousa

Cenografia

Teresa Grácio

Guarda-roupa e Adereços

Elisabete Leão

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

Isabel Pereira

Guilherme Monteiro

Dora Pereira

Direção de Palco

Emanuel Pina

Diná Gonçalves

Cena

Pedro Guimarães

Cátia Esteves

Ana Fernandes

Som

Francisco Leal

António Bica

Joel Azevedo

João Oliveira

Luz

Filipe Pinheiro

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Rui M. Simão

Maquinaria

Filipe Silva

António Quaresma

Adélio Pêra

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Joel Santos

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

Video

Fernando Costa

Direção de Comunicação,

Relações Externas

e Mediação Cultural

Pedro Sobrado

Assistente

João Duarte Oliveira

Comunicação e Promoção

Patrícia Carneiro Oliveira

Carla Medina

Joana Guimarães

Edições

João Luís Pereira

Ana Almeida

Fátima Castro Silva

Centro de Documentação

Paula Braga

Legendagem

Cristina Carvalho

Fotografia

João Tuna

Centro Educativo

Luísa Corte-Real

Teresa Batista

Relações Públicas

Rosalina Babo

Ana Dias

Frente de Casa

Fernando Camecelha

Bilheteiras e

Atendimento Público

Sónia Silva (TNSJ)

Patrícia Oliveira (TeCA)

Manuela Albuquerque

Sérgio Silva

Telmo Martins

Patrícia Teixeira

Bar

Júlia Batista

Direção de

Contratação Pública

Sandra Martins

Susana Cruz

Direção de Edifícios

e Manutenção

Carlos Miguel Chaves

Liliana Oliveira

Cedência de Espaços

Luísa Archer

Manutenção

Celso Costa

Abílio Barbosa

Manuel Vieira

Paulo Rodrigues

Nuno Ferreira

Ernesto Lopes

Limpeza

Beliza Batista

Direção de Contabilidade

e Controlo de Gestão

Domingos Costa

Carlos Magalhães

Fernando Neves

Goretti Sampaio

Sistemas de Informação

André Pinto

Paulo Veiga

Susana de Brito

Direção de Recursos Humanos

Sandra Martins

Helena Carvalho

produção executiva

Mónica Rocha

direção de palco

Emanuel Pina

adjunto do diretor de palco

Filipe Silva

direção de cena

Pedro Guimarães

cenografia

Teresa Grácio (coordenação)

luz

Filipe Pinheiro (coordenação)

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Rui M. Simão

maquinaria

Filipe Silva (coordenação)

Adélio Pêra

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

som

João Oliveira

vídeo

Fernando Costa

guarda-roupa e adereços

Elisabete Leão (coordenação)

mestra-costureira

Nazaré Fernandes

costureira

Virgínia Pereira

aderecista de guarda-roupa

Isabel Pereira

aderecistas

Dora Pereira

Guilherme Monteiro

audiodescrição

AR Produções

operação de legendagem

Constança Carvalho Homem

parceiros Centenário



apoios



apoio especial



apoios à divulgação



agradecimentos TNSJ

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Lipor

Embaixada do Porto

Jorge Fernandes

Ana Lopes

Ana Oliveira

Ana Castro

Teresa Marinho

Valter Oliveira

Alexandre, o Grande

Renato Aires

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

edição

Departamento de Edições do TNSJ

coordenação **Fátima Castro Silva**

documentação **Paula Braga**

modelo gráfico **Joana Monteiro**

capa e paginação **Marta Ramos**

fotografia **João Tuna**

impressão **Gráfica Maiadouro, S.A.**

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo.

O uso de telemóveis e outros dispositivos eletrónicos é incómodo, tanto para os atores como para os espectadores.

PACHECO: Por dar saúde ao corpo, qualquer membro que apodrece se corta, e pelo são, por que o são não corrompa. Este teu corpo, de que tu és cabeça, está em perigo por esta mulher só: corta-lh'a vida, atalha esta peçonha, tê-lo-ás salvo. Médico, senhor, és desta república. O poder que tem o médico num corpo, tens tu sobre nós todos: usa dele.

COELHO: Ó ditosa, Dona Inês, tua morte: pois só nela se ganha uma geral vida a todo o reino. Bem vês por tua causa como estava, além desse pecado, em que te tinha o ifante forçada (que assi o cremos). Mas pois para remédio é necessária a morte sua, ou tua, é necessário que tu sofras a tua com paciência, que isso te ficará por maior glória que aquela que esperavas cá do mundo. Morre pois, Castro, morre de vontade, pois não pode deixar de ser tua morte.

