

# Inês de Castro na *Fénix Renascida* – variações barrocas de um mito histórico-literário

---

MICAELA RAMON  
(Universidade do Minho)

*Ao Professor Aguiar e Silva,  
a cujos ensinamentos devo bem  
mais do que aqui fica expresso.*

1. A história dos amores infelizes de Pedro e Inês, de difícil compreensão para a mentalidade do homem actual e não menos difícil de esclarecer nos seus pormenores históricos, remonta a acontecimentos ocorridos no reino de Portugal durante a Idade Média. Em virtude dos contornos trágicos que assumiu, tal história desde muito cedo se erigiu em fonte de inspiração de diversos criadores que assim a immortalizaram e transformaram num mito capaz de cativar autores de todas as épocas, incluindo-se neste rol vários contemporâneos ligados a diversas artes, sendo no entanto no domínio da literatura que o tema se assume como filão mais empolgante.

Desde os primeiros textos, quer históricos quer literários, que sobre o episódio se escreveram, a imaginação e a sensibilidade estética daqueles a quem ele inspirou transfiguraram e recriaram a realidade, fazendo-a ascender a um plano lendário e intemporal. Na verdade, como afirma Nair Castro Soares, «A par das descrições objectivas de Fernão Lopes e Rui de Pina, a *Crónica* de Manizola enfatiza a beleza de Inês, *colo de garça*, a sua *boa geração*, a celebração do casamento, que Pedro não confessara, *porque a chave deste segredo tinha deitado ao mar*, os presságios de Inês, a culpa dos conselheiros e a consequente atenuação da de D. Afonso IV, a união dos enamorados que *jazem ambos os dous juntos por que ja que se apartaram na morte ficassem juntos nas sepulturas*» (Soares, 1996: 41), ou seja, desde os primeiros textos escritos sobre o tema, tanto a figura de Inês, como o drama de amor que ela protagoniza surgem idealizados.

Assim sendo, no imaginário português (e provavelmente também no daquelas culturas, como a europeia e a brasileira, em que o mito inesiano

manifesta um enraizamento profundo e recuado no tempo), subsistem do tema certos contornos que, tendo embora uma fundamentação na *verdade histórica*, ultrapassam os condicionalismos dos *factos*, transformando os amores de Pedro e Inês no exemplo por excelência da constância amorosa perante todo o tipo de contrariedades, se não mesmo no exemplo mais acabado de amor incondicional que conduz à morte e à alienação.

2. Embora modernamente os historiadores não dêem grande relevo político ao episódio no quadro dos reinados de D. Afonso IV e de D. Pedro I, não deixam geralmente de se lhe referir<sup>1</sup>, podendo nas suas exposições ser colhidos os elementos históricos sobre os quais o mito se fundou.

De forma concisa, a história conta-se do seguinte modo: Inês Pérez de Castro pertencia a uma família de fidalgos galegos, terratenentes em Castela. Veio para Portugal em 1340, acompanhando a infanta D. Constança, filha de um dos nobres feudais de Espanha que se opunham ao rei de Castela, e cujo casamento com D. Pedro fora ajustado por D. Afonso IV para vingar o tratamento vexatório que Afonso XI dava à infanta D. Maria, filha do monarca português. Ter-se-á então iniciado uma relação amorosa entre D. Pedro e D. Inês de Castro que levou D. Afonso IV a obrigá-la a retirar-se para Castela, onde Inês se terá mantido até à morte de Constança, em 1349. Após esta data, D. Pedro fez regressar Inês de Castro, mantendo com ela uma relação marital da qual nasceram três ou quatro filhos bastardos sobre os quais impendia o receio de que pudessem vir a fazer perigar os direitos sucessórios do infante D. Fernando.

Concomitantemente, em 1354, representantes da alta nobreza castelhana que se opunham a Pedro I, entre os quais se contavam os irmãos de Inês de Castro, procuraram insinuar-se junto do infante português, com o intuito de o persuadir a reclamar os seus direitos à Coroa de Castela. Instruído pelos seus conselheiros mais próximos, D. Afonso IV, que não pretendia conflitos com o país vizinho, nem desejava que Portugal se imiscuisse nas questões internas de Castela, ordena ou consente a execução da amante do filho, o que ocorreu a 7 de Janeiro de 1355.

Em consequência deste acto, D. Pedro empreendeu uma curta guerra civil contra o pai e, logo que subiu ao trono, vingou com crueldade atroz a morte de Inês, anunciou um suposto casamento com ela, mandou construir dois túmulos em Alcobaça e determinou a trasladação do corpo de Inês de Coimbra para o mosteiro onde ainda hoje jaz.

Estes factos, contendo sem dúvida ingredientes estimulantes para a imaginação romanesca, deram origem a uma lenda à qual foram sendo acrescentados pormenores mais ou menos bizarros, de acordo com os crité-

---

<sup>1</sup> José Hermano Saraiva, na sua *História concisa de Portugal*, refere-se-lhe nos seguintes termos: «É no reinado de D. Afonso IV que se situa o episódio da morte de Inês de Castro. O facto, apesar da sua secundária importância política, teve uma repercussão emocional tão duradoura e tão profunda que justifica a referência especial». (SARAIVA, 2001: 91).

rios pessoais de criadores das mais diversas extracções aos quais o tema tem servido de inspiração, desde Fernão Lopes e Garcia de Resende até autores contemporâneos como Herberto Helder, Agustina Bessa-Luís ou, mais recentemente ainda, João de Aguiar, Rosa Lobato de Faria ou Nuno Júdice<sup>2</sup>, para referir apenas autores portugueses.

Entre estes dois marcos cronológicos, situa-se todo um vasto conjunto de outros escritores que, ao longo dos séculos, se referiram aos amores infelizes de Pedro e Inês, tornando-os o «tema de idiosincrasia mais perfeita com radicação no país, antes do sebastianismo» (Soares, 1996: 41).

3. No período barroco, os poetas que tomaram o episódio por mote podiam contar com uma apreciável tradição modelar, integrando já algumas das obras mais significativas que se criaram sobre este tema que, embora sendo essencialmente poético, e como tal se encontre expresso sobretudo no modo lírico, está também presente nos modos narrativo e dramático. No domínio da prosa, os autores barrocos conheciam certamente as crónicas de Quatrocentos; também a *Castro*, de António Ferreira, fora publicada na edição dos seus *Poemas Lusitanos* de 1598; quanto aos textos em verso, eram vastamente conhecidas e apreciadas as *Trovas*, de Garcia de Resende, e sobretudo as oitavas que Camões dedica ao «episódio de Inês de Castro» em *Os Lusíadas*.

Na *Crónica de D. Pedro I*, Fernão Lopes dedica quatro capítulos ao assunto, referindo-se apenas ao pretense casamento entre D. Pedro e D. Inês de Castro (capítulos XXVII, XXVIII e XXIX) e à trasladação do corpo desta de Coimbra para Alcobaça ((capítulo XLLIV); a *Crónica de Acenheiro*, ao dar conta dos argumentos usados por Inês em sua defesa, na presença de D. Afonso IV, introduz elementos que se afastam da desejável objectividade histórica, iniciando um processo de idealização da figura da personagem feminina.

Nas *Trovas* de Garcia de Resende, a evocação que Inês faz depois de morta dos acontecimentos que conduziram à sua condenação não só inaugura o carácter intimista que o tema assumiu na poesia de Quinhentos, como serve ainda de pretexto ao autor para tecer considerações de índole moralizante sobre os perigos do amor, contribuindo assim para a educação das *damas* por recurso aos *exempla*. Paralelamente, a técnica usada por Resende, que escolhe para sujeito da enunciação uma voz que se ergue das profundezas do além-túmulo, documenta o entroncamento do texto numa das correntes literárias mais produtivas na época – a que reflecte «influência dantesca, bebida através de poetas castelhanos da envergadura de um Juan de Mena ou de um Santillana, reflectida, essencialmente, na poesia de visões e, de modo muito particular, nos chamados infernos de amor» (Dias, 1978: 7).

<sup>2</sup> Herberto Helder (1964), *Teorema in Os Passos em Volta*, Lisboa, Portugalíia, pp. 110-113; Agustina Bessa-Luís (1983), *Adivinhas de Pedro e Inês*, Lisboa, Guimarães Editores; João Aguiar (1997), *Inês de Portugal*, Lisboa, ASA; Rosa Lobato de Faria (2001), *A Trança de Inês*, Lisboa, ASA; Nuno Júdice (2001), *Pedro, Lembrando Inês*, Lisboa, Dom Quixote.

A *Castro*, por seu turno, sendo a primeira tragédia europeia a versar um tema moderno (Sousa, 1984:12), constitui um marco histórico-literário na cultura portuguesa, cujo significado transcende o âmbito nacional. António Ferreira concebeu a sua tragédia em rigorosa obediência aos moldes clássicos e soube criar um ambiente de tensão que resulta fundamentalmente da sujeição da heroína a um destino adverso, na forma de razão de Estado, que a faz morrer em nome da necessidade de sobrepor o «bem público» ao «bem particular».

Para além das personagens de Pedro, Inês, D. Afonso IV e dos conselheiros, Ferreira introduziu na tragédia a figura dos confidentes, respectivamente a Ama (para Inês) e o Secretário (para D. Pedro). Inês surge ao longo da peça como uma «coitada mulher fraca», a «vítima inocente de uma força que se serve dela própria para a destruir» (Sousa, 1984:13) – o Amor –; D. Pedro é o príncipe herdeiro de um reino ancestral, mas sobretudo o ardente enamorado para quem a vida não faz sentido sem a pessoa amada e que, por isso, não se submete aos argumentos políticos que o seu fiel secretário e amigo lhe aponta; D. Afonso IV é uma personagem eminentemente trágica, dividida entre o seu sentimento de pai e avô e a responsabilidade de governar assegurando a concretização do bem comum, o que o leva a abominar o «ceptro rico» e a invejar a vida do «pobre lavrador só no seu campo, / Seguro da Fortuna e descansado, / Livre destes desastres, que cá reinam!»; os conselheiros, na função de orientar o rei no exercício das suas obrigações governativas, dão voz aos clamores do povo, instituindo-se como os executores da sentença que vitima Inês.

O episódio inesiano, tal como o concebeu António Ferreira, assume, pois, os contornos gerais com que ficou fixado na literatura portuguesa, isto é, «apresenta uma Inês bela, loira, amante e frágil, um Pedro apaixonado e violento, um rei vencido pela argumentação mal intencionada de três conselheiros que teimavam em ver na relação com Inês um perigo nacional e que não hesitam em assassiná-la cruamente» (Sousa, 1984: 16). Todo o conflito que se gera em torno da impossível conciliação entre a «razão de amor» e a «razão de estado» reveste-se de tanto maior tragicidade quanto a protagonista é apresentada como alguém em quem o amor faz desaparecer qualquer possível ambição política, ambição esta, no entanto, que constitui o móbil da sua execução na qual a acção encontra o desfecho trágico.

Contudo, é o tratamento que Camões dá no canto III de *Os Lusíadas* ao enredo histórico que se impõe como forma-modelo e como referência incontornável para os escritores barrocos. Trata-se, com efeito, de uma modelização do tema a todos os níveis notável: em apenas vinte estâncias são evocados, de forma brilhantemente condensada, os antecedentes da acção trágica; as tentativas feitas pela protagonista para evitar a consumação da tragédia; a execução da sentença de morte; e ainda as consequências da morte de Inês. Para além do mais, o episódio provoca uma paragem na narração épica, revestindo-se de aspectos trágicos e líricos, em que transparecem claramente os sentimentos de inconformidade do «eu» poético que expressa a sua repulsa

pela morte trágica da protagonista e que culpa o Amor, acusando-o de ser o responsável último pela tragédia<sup>3</sup>.

Ao finalizar o episódio lírico com uma estância na qual «as lágrimas choradas» pelas «filhas do Mondego» se transformam em «fonte pura» da «memória eterna» do caso, Camões impõe-se como o efectivo iniciador da enciclopédia formada em torno do tema, pela pressuposição de que toda a produção posterior resulte da intermediação discursiva dos seus versos, funcionando estes, portanto, como intertexto dos novos discursos sobre os amores de Pedro e Inês.

4. De entre os cancioneiros impressos de poesia barroca portuguesa, a *Fénix Renascida*, com os seus cerca de 45 mil versos, é sem dúvida o mais importante. Trata-se, como é sabido, de uma colectânea de poesia de autores portugueses, produzida na sua maior parte no decurso do século XVII, e cujos cinco tomos conheceram duas únicas edições, ambas no século XVIII: a primeira entre 1716 e 1728 e a segunda em 1746. O seu editor, Matias Pereira da Silva, pretendeu «salvar de um fatal esquecimento» obras que, pelas suas qualidades excepcionais, poderiam aproveitar ao «bem comum, que manda procurar (quanto cabe entre os limites da modéstia), o aumento, honra & crédito dos nossos naturaes, manifestando ao mundo, ou para exemplo, ou para imitação as suas obras», como se pode ler no Prólogo do Tomo I da *Fénix Renascida*.

Neste cancioneiro impresso estão representados trinta e cinco autores diferentes, aos quais se juntam os autores anónimos e os autores canónicos, como Camões, cujas composições figuram na *Fénix* na qualidade de motes utilizados em exercícios de glosa.

A relevância dada a cada um dos autores é muito desigual, já que enquanto alguns figuram em quase todos os tomos com abundante número de composições de diversos géneros, existe um conjunto bastante significativo de outros a quem apenas é atribuído um poema.

De entre os autores que mais composições têm incluídas na *Fénix*, destacam-se claramente Jerónimo Baía (com quase duas centenas de textos seleccionados) e António Barbosa Bacelar (com mais de cem); tanto um como outro têm a sua obra representada em quase todos os tomos: Jerónimo Baía apenas não é incluído no Tomo V e Barbosa Bacelar no Tomo III. Ambos dedicam composições poéticas à história dos amores de Pedro e Inês.

Barbosa Bacelar é autor de uma glosa à oitava 120 do Canto III de *Os Lusíadas* que figura nas páginas 140 a 143 do Tomo I da 2.<sup>a</sup> edição da *Fénix*; de Jerónimo Baía, o editor Matias Pereira da Silva seleccionou a composição intitulada «*Abrindo-se a sepultura de D. Inês de Castro. Romance*» que inclui

<sup>3</sup> São célebres (e muito belos!) os versos de Camões que servem de exórdio à referência à desditosa paixão de Pedro e Inês: «*Tu só, tu, puro Amor, com força crua, / Que os corações humanos tanto obriga, / Deste causa à molesta morte sua, / Como se fora pérfida inimiga. / Se dizem, fero Amor, que a sede tua / Nem com lágrimas se mitiga, / É porque queres, áspero e tirano, / Tuas aras banhar em sangue humano*». in Camões. *Os Lusíadas*. canto III. estância 119.

no Tomo II, páginas 375 e 376 da mesma edição. Consagrado a este tema há ainda um outro longo poema, cujo título é «*Sentimentos de D. Pedro e de Dona Inês de Castro*», o qual surge anónimo no Tomo I da edição de 1716 e atribuído a Manoel de Azevedo Pereira igualmente no Tomo I, páginas 92 a 139 da edição de 1746<sup>4</sup>.

No poema de Barbosa Bacelar ecoa explicitamente o texto camoniano pois, como já foi referido, trata-se de uma glosa a que a estância 120 serve de mote; também nos «*Sentimentos*» e no «*Romance*» se percebe o traço contínuo da tradição que se foi avolumando para dar origem ao mito e que se manifesta pela ressonância dos versos de Camões. Todavia, esta propensão para a inclusão da tradição literária já existente, através de citações directas ou indirectas, revela uma tendência dos poetas barrocos para se assumirem simultaneamente como herdeiros e transformadores dessa tradição, reelaborando-a mediante o gosto e as preocupações do seu tempo.

Assim, podem atestar-se algumas flagrantes diferenças entre os textos anteriores já contidos no acervo literário inesiano e o tratamento que os poetas barrocos dão ao tema. A primeira dessas diferenças decorre do desinteresse manifestado por qualquer um dos três autores citados relativamente ao carácter histórico da narrativa; aquilo que mais parece interessá-los é o aspecto lendário que a acompanha, ou seja, a perpetuação da memória de uma relação amorosa que desafiou as leis da morte, precisamente devido ao facto de o amor e a morte se encontrarem inextricavelmente associados, sendo certo que o amor só perdura e só assume dimensões míticas como consequência da morte.

Por conseguinte, nos três poemas inclusos na *Fénix* não se evidencia nem a preocupação do reconto do caso em moldes verosímeis através do enquadramento tópico-paisagístico e cronológico-referencial da acção, nem tão pouco uma postura de questionamento político que possa entroncar no formato clássico dado ao assunto por António Ferreira. Pode dizer-se que os contornos sociopolíticos atribuídos pela tradição ao caso são, nestes textos, obliterados pela emergência das reflexões em torno do sofrimento provocado pela separação temporária ou definitiva dos amantes, associando-as a outras de âmbito mais abarcante como o que é recoberto pelo par dicotómico (e paradoxalmente complementar) vida/morte.

---

<sup>4</sup> Nas anotações que faz a esta composição, Américo Lindeza Diogo escreve o seguinte: «Na edição de 1716, a composição é atribuída a um anónimo. No vol. II da *Biblioteca Lusitana*, p. 211, Machado atribui a autoria a Francisco Morato Roma, reportando que dela “faz autor” o Padre António dos Reis. Todavia, no vol. III, p. 188, tem por certa a autoria de Manuel de Azevedo Morato, recusando a atribuição a Morato Roma pelo Padre António dos Reis, que crê ter sido “alucinado com o apelido de Morato que ambos tinham”. “Morato” é justamente o apelido que na *Fénix* não tem o Manuel de Azevedo a quem se atribuem estes “Sentimentos”». Os esclarecimentos encontram-se no primeiro volume (ainda não publicado) de uma nova edição da *Fénix Renascida* que o autor se encontra a preparar e na qual nós também colaboramos.

5. Paradigmático, neste contexto, revela-se o longo poema atribuído a Manoel de Azevedo Pereira, o qual parece filiar-se na tradição inaugurada pelas duas tragédias espanholas da autoria de Jerónimo Bermúdez, conhecidas pelos títulos de *Nise Lastimosa* e *Nise Laureada*. A perspectiva sob a qual o tema é abordado nos dois blocos de 70 estrofes cada em que se divide o poema assim o permite supor: no primeiro bloco relatam-se as angústias dos amantes face à separação temporária iminente motivada pelo afastamento de D. Pedro que se ausenta para caçar, deixando o caminho livre aos «*tiranos cruéis*», aos «*dous algozes*», à «*sorte dura*» para que «*Nos fios de um punhal lhe [teçam] a morte*» (v. 4, est. 68, 1.<sup>a</sup> parte); no segundo, Pedro lamenta a amada já morta, prometendo resgatá-la da morte através da recordação eterna («*Mas viverás, Inês, que amor ordena, / Nestas memórias*», v. 1, est. 64, 2.<sup>a</sup> parte).

Numa parte como noutra, a situação do par amoroso define-se pela precariedade, o que determina que o amor, entendido como relação sentimental vivenciada em plenitude por dois indivíduos, não tenha efectiva existência; apenas existe o afastamento e a carência que se exprimem pela palavra poética. Tanto o pretense diálogo travado entre Inês e Pedro, na primeira parte, como o monólogo dolorido do Infante, na segunda, buscam cumprir a função de presentificar o objecto ausente do desejo. Assim se compreende a escassa importância atribuída aos aspectos sociopolíticos do acontecimento – o incidente serve apenas como pretexto para uma meditação sobre a natureza fugaz, insignificante e inútil do amor e, por extensão, da própria existência humana, cuja fatalidade adversa se pretende deste modo mitigar.

Inês inicia o seu lamento relativo à separação temporária do amante explorando precisamente o tópico caracteristicamente barroco da associação dos pares antitéticos «prazer/tormento»; «amor/agonia»; «vida/morte»:

– *Ai, caduco prazer», diz lastimada,  
Esperança de um bem, doce tormento!  
Ai, que, por verde, murchas apressada,  
Primavera de amor, da dor portento!  
Ai melindrosa flor agonizada,  
Despojado Jasmim de qualquer vento!  
Que quando nasce, traz na mesma alvura  
Gala, mortalha, berço e sepultura.*

(estrofe 13, 1.<sup>a</sup> parte)

Também as intervenções de Pedro, quer na primeira, quer na segunda partes, constituem ardilosas variações deste tópico que é desenvolvido por meio de jogos de conceitos tendentes a confundir as balizas cronológicas da existência humana, de modo a fazê-las coincidir num fugaz lapso de tempo que é a vida:

*Que pouca duração, que mal segura  
Tem nas prendas da vida uma beleza:  
Só vive enquanto nasce a formosura,  
E expira enquanto vive a gentileza!*

*Enfim mais morre, quanto enfim mais dura,  
Mortalidades traz por natureza:  
Quanto mais alentada, e mais luzida,  
Mais acidentes logra, e menos vida!*

(estrofe 62, 2.<sup>a</sup> parte)

Para o autor do poema, a historicidade do tema de Inês de Castro perde importância e, onde figuram Pedro e Inês, poderia figurar qualquer outro par amoroso que protagonize uma história de amor-morte; relevante é tão-só que esta espelhe e permita especular sobre uma vivência humana construída a partir de uma experiência sentimental extrema, e que assuma um carácter exemplar, com funções moralizantes, desembocando num apelo ao desengano:

*Oh débil glória, lisonjeiro ensaio,  
Babel da vida, língua do escarmento!  
Desfeita sombra do mais breve raio,  
Quebrado vidro do mais túbio vento!  
Jasmim, que pasmas de qualquer desmaio!  
Clavel, que morres de teu mesmo alento!  
Oh glória humana, enfim, glória sonhada,  
Vidro, sombra, jasmim, clavel ou nada!*

(estrofe 58, 2.<sup>a</sup> parte)

6. A *glosa* de Barbosa Bacelar e o *romance* de Jerónimo Baía fazem uma abordagem do tema através do destaque conferido à figura do Infante, por meio de quem a memória de Inês é filtrada e perpetuada. D. Pedro é o elemento do par amoroso que sobrevive; ele é a personagem mais passível de reconstituição histórica; ele é ainda o responsável pelo carácter aberto da macro-narrativa construída em torno do tema, pois são as suas acções após a morte da amada que acrescentam novos episódios ao desfecho trágico da história, já que, como escreve Fátima Marinho, «a figura de Pedro é a do homem que ajudou, através de toda a sua actuação posterior, à construção do mito e à sua separação da História» (Marinho, 1990: 135).

Em ambos os poemas o leitor se depara com versões apresentadas sob o ponto de vista do Infante. No poema de Barbosa Bacelar é ele o sujeito da enunciação, a voz que recorda Inês e que a exorta, já depois de morta, a guardar dele também eterna lembrança. Não é só, portanto, a estância 120 de *Os Lusíadas* que constitui o intertexto deste poema; dele faz igualmente parte o soneto «*Alma minha gentil, que te partiste*» presente em versos como: «*Hoje, que habitas Pátria luminosa / Não te esqueças de mim, que tanto amaste,*» (vv. 5 e 6, est. 1) ou «*Pois hoje habitas Pátria luminosa / (...) / Se não te esqueceu ainda, generosa, / Conserva na memória eternamente / O nome, a quem de puro amor mantinhas, / O nome, que no peito escrito tinhas.*» (vv. 1, 5, 6, 7 e 8, est. 8).

No poema «*Abrindo-se a sepultura de D. Inês de Castro*» não é a voz do Infante que se faz ouvir, mas antes as suas acções que se fazem ver. Do conjunto daquelas que as crónicas e a lenda lhe atribuem, o autor selecciona a



exumação do cadáver de Inês, o episódio da coroação da heroína depois de morta e o casamento que no poema surge como um acto póstumo. A referência aos comportamentos bárbaros que são imputados a D. Pedro (como a guerra civil que moveu contra o pai ou o assassinato brutal dos carrascos de Inês) apenas se deixa entrever na interrogação que o sujeito poético dirige ao leitor, convidando-o a partilhar de um ponto de vista que enaltece a figura do Infante-herói, baseando tal heroicidade na constância amorosa demonstrada: «*Senhora de seus vassallos / Nise faz reconhecer, / Com tão piedosos decretos / Que Rei pode ser cruel?*» (est. 5).

Do horizonte textual dos dois poemas está, pois, ausente qualquer exploração das sequelas provocadas pela morte de Inês fora do espaço da esfera íntima dos amantes. Daqui decorrem duas consequências que documentam o modo particular como os poetas barrocos tratam o tema: em primeiro lugar, nem Barbosa Bacelar, nem Jerónimo Baía focalizam directamente nenhuma das personagens que personificam o lado político do episódio – D. Afonso IV e os conselheiros, peças-chave para o entendimento dos acontecimentos, mas que representam o espaço social hostil ao par amoroso, são ignorados nestas composições; em segundo lugar, as dicotomias «razão de estado/razão de amor», e «bem público/bem privado» fazem-se substituir por outras do tipo «vida/morte», «glória/desengano», «amor/tragédia», «esquecimento/memória».

Deste modo, a selecção e superação poéticas que os poetas barrocos fazem dos dados da história tendem a privá-la dos seus contornos realistas, tomando-a antes como mais um pretexto para discorrer sobre a brevidade da vida e a vanidade de todas as coisas e de todos os seres, mesmo os mais belos e perfeitos.

A corrosão da beleza de Inês e o aniquilamento da perfeição do amor que a ligava ao Infante aparecem como provas dramáticas da efemeridade de tudo quanto existe. Por isso os poemas exploram abundantemente os contrastes detectados entre o esplendor do passado e a miséria do presente: «*De teus anos a flor em flor murchaste:*», «*Emprego é já da morte, ou vil memória, / A mão de prata e o cabelo de ouro; / Da morte é já, se foi da vida emprego / Naquele engano da alma ledó e cego.*» lê-se na glosa de Bacelar; «*A beleza vê cadáver / (...) / Vendo as relíquias horrores,*», escreve Baía.

7. A leitura dos poemas da *Fénix* dedicados ao episódio protagonizado por Pedro e Inês em plena Idade Média permite pôr em evidência o novo enquadramento que lhe é dado no período barroco. Como já foi dito, os autores barrocos demonstram pouco interesse pelos factores históricos e sociopolíticos normalmente associados ao confronto da heroína com os representantes da ordem instituída, sejam eles o Rei, os seus conselheiros ou o povo. A transposição do peso do enredo para a figura de D. Pedro tão pouco pretende desenvolver a figura do novo protagonista sob aqueles ângulos.

O interesse dos poetas barrocos por este drama manifesta-se na medida em que ele surge como consentâneo com a expressão de um sentimento de melancolia e desgosto perante a efemeridade da felicidade e a inevitável transitoriedade da vida humana que fazem as personagens submergir num

*pathos* intenso. Todavia, o efeito de compaixão que a dor e a emoção exaladas pelos poemas poderia provocar no leitor (fazendo-os assim igualar àqueles outros que, como as *oitavas* de Camões, a *Castro* de Ferreira ou as *Trovas* de Resende, se impõem como marcos incontornáveis na literatura inesiana) é diminuído, se não mesmo anulado, por uma forma de expressão sobrecarregada «de metáforas, hipérboles e antíteses, numa opulência decorativista» (Aguiar e Silva, 1971: 399) que satura redundantemente a substância do conteúdo, retirando-lhe eficácia poética.

### BIBLIOGRAFIA

#### A)

A *Fenix Renascida ou Obras Poéticas dos melhores Engenhos Portuguezes*, editada por Matias Pereira da Silva, Lisboa, 1746, tomos I e II.

#### B)

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1971) – *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra: Centro de Estudos Românicos.

DIAS, Aida F. (1978) – *Introdução*, in *O «Cancioneiro Geral» e a Poesia Peninsular de Quatrocentos – Contactos e Subvivências*, Coimbra: Almedina.

MARINHO, M. de Fátima (1990) – «Inês de Castro – outra era a vez», in separata da *Revista da Faculdade de Letras*, Série Línguas e Literaturas, 2.ª série, vol. VII, Porto: FLUP.

SARAIVA, José Hermano (2001) – *História concisa de Portugal*, Lisboa: Publicações Europa-América.

SOARES, Nair de Nazaré Castro (1996) – *Introdução à Leitura da Castro de António Ferreira*, Coimbra: Almedina.

SOUSA, Maria Leonor Machado de (1984) – *Inês de Castro na literatura portuguesa*, Lisboa: Biblioteca Breve, n.º 96.