

AMOR E MORTE NA "CASTRO" DE ANTÔNIO FERREIRA

Jacyntho J. Lins Brandão

"Tu só, tu, puro Amor, com força
crua, Que os corações humanos
tanto obriga, Deste causa à moles-
ta morte sua..."

(CAMÕES)

"Moça innocente por amor soo
morta..."

(FERREIRA)

O tema do amor e da morte, associados, talvez seja dos mais universais e antigos na história da literatura. Este traduziria, essencialmente, o conflito da existência, conjugando dois extremos inconciliáveis: o impulso de manutenção e perpetuação da vida; sua aniquilação inevitável. Morrer é a lei universal e inexorável contra a qual se opõe o homem através justamente do amor. Não é sem razão que os mitos teogônicos arcaicos apresentam o amor personificado como responsável pela geração de deuses e homens. Do Caos se organiza o mundo — se torna ele um *kosmos* — pela força criadora de Eros, ensina Hesíodo (1).

A consciência da própria morte — a posse da morte através dessa consciência — é que seria mesmo a matriz geradora do sentido trágico da existência. Porque sabe que vai morrer, em toda sua ausência de significado, aflora-lhe a consciência trágica, muitas vezes preenchida por outros valores. O herói da epopéia é imortal, participa de alguma forma da natureza divina, seja por descendência — como Enéias — seja por atributos heróicos sobre-humanos — como Ulisses — ou mesmo por assumir a própria morte uma carga significativa, o que suprime sua característica principal e mais terrível: o vazio de sentido.

Causa espécie notar que a tragédia, como expressão artística, tenha surgido justamente da festa de um deus da fecundidade — Dionísio. As dionisíacas celebravam-se nos períodos em que a terra era mais pródiga, representando o próprio deus essa força procriadora perpetuada na natureza. Por que pois assumiu a tragédia a feição que lhe é própria? Não podemos saber em que consistiam os versos satíricos primitivos — conhecemos apenas o resultado final, nas obras dos grandes tragediógrafos. Como se teria dado tal evolução é discussão que escapa a nossos objetivos aqui. O que interessa é tomar o resultado e tentar descobrir a possível relação entre os dois fenômenos aparentemente opostos: amor e morte.

Já se tem salientado muitas vezes que a tragédia não passa da conciliação de contrários. Da contraposição tira o autor sua harmonia. Se for correto o que propusemos de início — que amor e morte são os pólos extremos da contra-

dição existencial do homem — a tragédia será expressão, em situações diversas, dessa oposição. Talvez a hipótese peque por ousadia, mas não será difícil descobrir nas obras antigas o amor gerando morte, desde que saibamos interpretar as relações provocadoras do trágico. O amor de Fedra por Hipólito tem como consequência a morte; o mesmo acontece com respeito a Medéia e Antígona. Na trilogia de Ésquilo, a sucessão de mortes encontra-se relacionada diretamente como o amor: Agamenão morre em consequência de seu amor por Cassandra, bem como do amor de Clitemnestra por Egisto; por sua vez morrem os dois últimos vitimados pelo amor de Electra e Orestes em relação ao pai. Se admitirmos que, independentemente do objeto amado, o impulso é o mesmo, a estrutura se torna clara. De forma idêntica podemos interpretar as relações contidas no **Rei Édipo**, em que se contrapõem amor e morte: Édipo abandona o pai suposto por amá-lo, para não se tornar a causa de sua morte, sendo levado justamente por isso a matar o verdadeiro; Jocasta também se destrói pelo amor do filho-marido.

Pelo exposto, pode-se perceber que tomamos o amor num sentido primário — como o instinto que preserva a vida e luta, assim, contra a lei da morte. Sendo característica primordial desta a ausência, o cegar-se Édipo, por exemplo, corresponde ao suicídio de Jocasta, por serem ambos atos de privação. Referimo-nos anteriormente à morte como ausência de sentido — a vista simbolizaria justamente o sentido do mundo, já que é por ela que a maioria das sensações preenchedoras do vazio — a contemplação do kosmos — atinge o homem. Cegar-se é retornar ao caos primitivo, anterior ao aparecimento da força criadora e ordenadora do Eros.

Dessa forma se explica a ausência de amor lírico no teatro clássico, o que não significa ausência do amor em seu sentido primitivo e muitas vezes chocante, sobretudo quando se debate insanamente contra a morte. Na tragédia não se encontra o amor cortês, romântico, com que a cultura ocidental se acostumou posteriormente, mas o sentimento primitivo, instintivo, uma sorte de lembrança ancestral coletiva, ali materializada. Será preciso despir o conceito de amor das galas com que foi coberto para se entender sua manifestação e presença nos dramas áticos. Presença tão marcante e essencial quanto a morte, da destruição, do aniquilamento, comum e facilmente percebida.



Em artigo intitulado “O Tema dos Três Escrínios”, ensaia Freud o estabelecimento da relação entre o amor e morte, usando a técnica psicanalítica das substituições e baseando-se em textos das diversas literaturas européias. A análise pende mais para o literário que para o psicanalítico, embora os dois ângulos se completem. Interessa esboçar aqui o resumo de suas conclusões, pois essa é a linha que pretendemos seguir.

Partindo de situações paralelas encontradas no "Mercador de Veneza" e "Rei Lear", de Shakespeare, em contos dos irmãos Grimm — como "Cinderela" e os "Sete Cisnes Selvagens" — bem como em algumas versões do julgamento de Páris, descobre o psicólogo uma semelhança de estruturas. Em todos os casos alguém deve escolher entre três objetos (os três escrínios, no "Mercador de Veneza") ou entre três mulheres. Em todas as narrativas a escolha correta é aquela que leva ao objeto neutro (o chumbo, no primeiro exemplo) ou à mulher que se cala. O chumbo, diante do ouro e da prata, representaria o mesmo que alguém que não se manifesta — representaria a ausência. A eloquência dos materiais preciosos e das irmãs de Cinderela, por exemplo, contra põe-se a ausência de valor ou de palavras da parte dos escolhidos.

Ora, a escolha, nesses casos, é motivada pelo amor — consciente ou inconscientemente. Se o amor elege o objeto ou pessoa que se cala, que representa a ausência, elege implicitamente a morte. Através de substituições e de relacionamento com outros mitos, chega o autor à conclusão de que as deusas do Amor e da Morte são nada mais que a representação de um mesmo dado da experiência humana. Conforme suas próprias palavras:

"o homem, como sabemos, faz uso de sua atividade imaginativa a fim de satisfazer os desejos que a realidade não satisfaz. Assim, sua imaginação rebelou-se contra o reconhecimento da verdade corporificada no mito das Moiras e construiu em seu lugar o mito dele derivado, no qual a Deusa da Morte foi substituída pela Deusa do Amor e pelo que era equivalente em forma humana. A terceira das irmãs não era mais a Morte, era a mais bela, a melhor, a mais desejável das mulheres." (2)

Admitindo como verossímil a hipótese de que Átropos e Afrodite seriam o desdobramento de uma mesma figura, tocamos o cerne do problema trágico — a eleição, aparentemente livre, da Deusa do Amor e tudo quanto representa, nada mais é que a realização do inexorável, uma escolha onde não há escolha, o cumprimento da lei universal da morte. As ação do herói trágico têm essa aparência de liberdade, mas conduzem ao inevitável, por caminhos aparentemente opostos. A fuga de Édipo é uma fuga impossível. (3)

☆☆☆

Em linhas gerais, pode-se pois afirmar que o trágico reside na busca do objeto desejado que não é outro senão a própria morte.

Dessa forma a tragédia amorosa se torna compreensível — torna-se compreensível a tragédia da Castro, que nos propusemos analisar aqui. Os episódios do amor entre D. Pedro e Inês já traziam em si a carga trágica, logo entendida e explorada pelos poetas. Abstraindo das razões políticas, foram eles unânimes em responsabilizar por sua morte o próprio Amor, entendido como cruel, exigente, exclusivista, ao qual apraz, conforme Camões, “suas aras banhar em sangue humano”. No presente caso temos a incomum oportunidade de observar o fenômeno da efabulação, referido por Aristóteles: do fato real se parte para o fato literário, interpretado de um ponto de vista artístico.

É patente na peça de Antônio Ferreira a intenção de imitar o modelo clássico. Basta que seja uma tragédia, a criação por excelência dos antigos. Outros detalhes reforçam a hipótese, como a presença do coro, a estrutura dos diálogos, a forma como a ação é conduzida, as referências a mitos antigos e sobretudo a atitude fatalista. Não estamos, todavia, diante de mera réplica dos textos clássicos, existindo já toda uma nova tradição elaborada durante os vinte séculos que os separam, em que o dado de maior importância será sem dúvida o cristianismo.

Com relação ao tema proposto, que vem pois a ser acrescentado? Deve-se observar que o compromisso do amor com a morte será reforçado desde as origens da cultura cristã. O cristão deve saber que, ao eleger o amor, está elegendo implicitamente a morte. Esse sentimento seria muito forte na época das grandes perseguições, conservando-se também nos períodos subseqüentes. Cristo é mesmo aquele que ama a ponto de aceitar a morte e de se calar diante dela, como ressaltam os evangelistas. A mortificação — a morte fruída pouco a pouco — tornou-se básica para a consecução da beatitude.

Verdade é que a morte assume no cristianismo um sentido — torna-se o fato que dá sentido à vida. Mas o conceito de morte encontrado na poesia das incipientes literaturas modernas, na Idade Média, diz respeito a uma realidade meramente humana, continuando claro entretanto que amor supõe aniquilar-se. É bem conhecido o desabafo posto pelo poeta medieval na boca da amada:

“Madre, moiro de amores
que me deu meu amado.

Essa morte de amor representa, por um lado, a busca de alívio para o “mal de ausência”, comumente explorado pelos poetas hispânicos. A ausência do objeto amado constitui mal tão insuportável, que a morte se apresenta como solução, enquanto proporciona descanso. Não é outra coisa o que quer expressar o trovador Duarte de Britho, ao cantar:

"Y con tanto mal crescido,
de todo ya desespero;
que por vos, triste cabtivo,
ya no vivo porque vivo
y muero porque no muero." (4)

Tanta é a evidência com que se apresenta tal fato ao entendimento e à sensibilidade dos poetas hispânicos, que se torna lugar comum. A diferença básica entre estes e os antigos é que agora a tônica se põe sobre o amor, enquanto anteriormente se concentrava na destruição. Continua a haver contudo consciência do incompreensível elo que une os dois fenômenos, o que aflora no considerar quão "contrário a si é o mesmo Amor" (5).

A "QUE DEPOIS DE SER MORTA..."

Sem dúvida a "Tragédia muy sentida e elegante de Dona Inês de Castro" (6) gira em torno do tema do amor e da morte. Mas, ao contrário do que se poderia supor, não encontramos aí o amor cortês-romântico, antes o amor fatal dos antigos, o amor cristão que exige sacrifício, o amor dos poetas medievais que atormenta a ponto de tirar a vida. O autor ressalta esse seu caráter contraditório e inexplicável, ao afirmar:

"Quem ajuntar puder com agoa o fogo,
Quem misturar com o dia a noite escura,
E quem o mal peccado, com a virtude,
Este no amor ajuntará rezam..." (Ato I, v. 102 ss.)

Tanto é assim, que não há cenas de amor lírico sobre o palco: o príncipe e a Castro não se encontram sequer uma única vez surgem apenas para lamentar-se do "mal de ausência", da saudade. Este e outros detalhes aproximam o texto dos moldes clássicos, como já observamos. Mais que qualquer outro, todavia, ressalta a forma como se colocam as relações entre amor e morte. A evidência de ter o autor buscado inspiração nos autores antigos — não com relação ao assunto, mas à forma de tratá-lo — tem sido constatada por vários críticos, como A. Loiseau, de que citamos o trecho abaixo, bastante significativo no que respeita ao vanguardismo da peça portuguesa:

"La Renaissance n'avait encore produit au théâtre que la **Sophonisbe** du Trissin (1515); Jodelle, en France, préparait sa **Cléopâtre** et sa **Didon**; la tragédie de Ferreira est donc la second pièce, imitée des Grecs et des Romains, qui ait paru en Europe. S'inspirant directement des chefs-d'oeuvre de Rome et D'Athènes, sans prendre Sénèque pour intermédiaire, comme on faisait dans les autres pays, l'auteur

d' Ignez de Castro reproduisit, en l'appliquant à un sujet de l'histoire de sa patrie, le caractère divin de la tragédie antique dans la lutte entre la passion et le devoir." (7)

Ora, mais que luta entre a paixão e o dever, cremos encontrar-se aí a a contradição essencial entre amor e morte. Apenas com relação à personagem d'El-Rei D. Afonso podemos afirmar haver tensão entre piedade (não paixão) e dever. No que respeita ao príncipe e dona Inês, há antes a escolha do amor, que redundando em destruição e morte — e não apenas para ela, mas para ambos, como várias vezes se reitera:

"Morrendo huma destas vidas, ambas morrem." (I,30)

Ao anunciar a Inês seu fim próximo, o coro afirma claramente:

"Coro: Ambos morrereis cedo.

Inês: Ô novas tristes!

Ama: Como? porque rezam?

Inês: Porque mo matam?

Coro: Porque te matarã: por ti soo vive,
Por ti morrerá logo." (III, 232 ss)

A morte encontra-se claramente associada ao amor de ambos — e todo mundo com ela relacionado ou, no extremo oposto, com os valores que preenchem seu vazio. Assim, no primeiro ato, o príncipe afirma que manterá o nome de Inês em segredo; Inês está ausente nos dois primeiros atos, em que se decide seu destino; todos depõem contra ela e não há quem defenda. É ela pois, de início, um vazio sobre a cena (segredo, ausência, silêncio), o que a torna parte do mundo da morte, como anteriormente observamos. Por outro lado, é ela também, segundo o príncipe, a melhor e mais desejável das mulheres:

"Mas Deos nam te fez tal, pera que logo

Te levasse, da terra que tanto honras!

Que isto seria nam te dar ventage

Sobre as outras molheres, que quem pode

Tam differente dellas ser, parece

Que alguns estremos mais lhe sam devidos.

Inda que a morte sempre o melhor busca

E tu es o melhor que nos ca temos." (I, 45 ss. Grifos nossos)

Observe-se que a relação entre Átropos e Afrodite é intuída — "a morte sempre o melhor busca". Inês é a melhor das mulheres, a mais bela, a mais digna — Afrodite — ao mesmo tempo em que está ausente — Átropos.

A protagonista se defende apenas no quarto ato, diante do rei. Mesmo então, suplicando por clemência, ressalta ser

"Tam soo, sem por mim ter quem me defenda.

Que língoa nam se atreve, o spiritu treme

Ante tua presença, porem possam

Estes moços, teus netos, defenderme.

Elles fallem por mim, eles soos ouve;

Mas não te fallaram, Senhor, com língua..." (IV, 48 ss)

Seus filhos, seus defensores, não falarão — trata-se de uma defesa que, também ela, se cala, pois na verdade o destino já foi estabelecido durante sua ausência. Pode-se mesmo afirmar que Inês entra em cena apenas para morrer. Ao surgir, no terceiro ato, é para referir-se a sonhos pressagos, em que tivera o aviso da própria morte:

"Oo noite triste,

Oo noite escura, quam comprida foste!

Como cansaste esta alma com sombras vãs! (III, 4 ss)

A insistência no motivo da escuridão é acentuada — escuridão que é ela própria figura da morte: ausência de luz ("Vi a morte, esta noite" — III, 37). Justamente nos sonhos é que se dá primeiramente a substituição do amor pela morte, na medida em que as cenas de amor são recordadas como sendo também apenas sonhadas:

"Não sey que ey.

Não sey que peso he este, que ca tenho

Assi no coração, que me cãrega.

Soya ser, que quando soo ficava,

Como agora me vejo, em meu Senhor

Eram todos meus sonhos tam alegres,

Que desejava a noite, pera nella

Me lograr dos enganos, que com elle

Se me representavam; alli o via,

Alli cria que o tinha, & que fallava

Comigo, & eu com elle, & muitas vezes

Muitas palavras, que elle em se partindo

Me dizia chorando, alli chorando

Mas tornava a dizer, & eu o detinha

Apertado em meus braços, senão quando

Acordava abraçada soo comigo.

Aquelles meus enganos me sostinham

Das noites pera os dias, & esta noite

Perdia estes enganos, com a vida." (III, 71 ss. Grifos nossos)

Observa-se que os três últimos versos marcam justamente a substituição, a revelação da verdadeira natureza do amor, sempre ligado à morte: enganos que a sustinham de dia, dando força ao amor, eram sorvidos à noite, na escuridão — símbolo da morte. Uma vez interpretada tal relação, já sabe dona Inês "como amor sempre acaba" (III, 366). Também ao príncipe não deixa de ser revelada a verdadeira natureza de seu sentimento, pela boca do secretário:

"Se te visses, Senhor, vertias morto!
Vertias cego! em quanto homem nam vive
Com sua alma propria, pode a tal ser vida?" (I, 132)

A insistência nos temas visuais é constante alternando o desejo da visão do amado (luminosa) com a realidade de sua privação (escuridão). Logo no quarto verso inicial, afirma o infante:

"Ay, onde nam parece os dous belos
Olhos de minha luz, todo he escuro." (I,4)

A contemplação do amado corresponde assim à vida, enquanto sua privação é a própria morte. Nestes termos é que o príncipe também "morre", morrendo Inês, conforme suas próprias palavras:

"Quando com te não ver huma mea hora,
Podendo verte, & estar sempre contigo,
Não vivo sem te ver! que vida triste
Seria aquella! vida não seria,
Que em cuidar nisto soo me sinto morto!" (I, 24 ss)

Esse aspecto, em particular, aproxima seu sentimento daquele encontrado nos cancioneiros medievais, em que predomina a consideração do "mal-de-ausência", capaz de levar à morte, como já observamos.

Também a concepção cristã faz-se presente, não da parte dos dois amantes, mas dos que planejam e justificam a morte de Inês. Segundo estes, é melhor morrer um a perecer toda a nação, o que dá à morte uma finalidade, um sentido — salvar o reino e o povo:

"Pois, por salvar hum Reyno que em perigo
Tem esta soo molher, nam he justiça
Que moura, pola paz, sosego & bem
De todos...? (II, 127 ss)

Apesar de não assumir livremente a morte em favor da nação, fica claro que Inês deve morrer para que esta não pereça — tal como Cristo (8). No contexto da peça, seu sacrifício assume pois característica de verdadeiro martírio: a vítima é reconhecidamente inocente (Pacheco: "Moura". El Rey: Huma innocente??"); morre pela "salvação do povo" (II, 53); recebe posteriormente glorificação pública. Este último detalhe, sugerido deste o início, garante a sua morte a plenitude de significado própria do martírio cristão. Afirma o príncipe logo no primeiro ato, num trecho intencionalmente ambíguo:

"Raynha te verey deste meu Reyno
Doutra nova coroa coroada,
Diferente de quantas coroaram,
Ou de homens, ou de molheres as cabeças." (I, 90) (9)

A nosso ver, há aí referência velada à coroação *sui generis* da rainha morta, referência destinada aos espectadores que, conhecendo de antemão o trá-

gico destino de Inês, seriam capazes de fazer a leitura conotativa. Finalmente, avançando sobre o futuro, a peça termina com a afirmação explícita e clara das honras que receberia a infeliz amante, como prova do amor de seu príncipe:

"Tu serás ca Raynha, como foras. (...)

Teu innocente corpo será posto

Em estado real." (V. 187 ss)

Como constatamos, há na Castro uma abordagem ampla do relacionamento entre amor e morte, sob diversos aspectos:

a) o amor fatal (dos antigos) que, apesar de lutar desesperadamente contra a morte, conduz inevitavelmente a ela;

b) o amor trovadoresco, que causa a morte por ser tão tormentoso (sobretudo devido à saudade);

c) o amor cristão, que exige a morte como meio de salvação e glorificação.

Seja como for, fica claro que Afrodite se encontra estreitamente unida a Átropos, sendo a grande responsável pelo fim cruel de Inês. Esta a conclusão central de todo o drama:

"la morreo Dona Inês, matou o Amor." (V. 345). Matou-a não por algum detalhe acidental, por algum capricho ou desconcerto do destino. Matou-a por ser amor, o que supõe ser sempre "amor cruel" (IV, 346), o qual

"Persegue os homens, ô com que crueza

Arma seu arco contra todo o mundo!

Assim a regiam que vêe nascer o sol,

Como a regiam onde o sol esconde,

Assi aquella que o fervente Cancro,

Como aquelloutra que â fria mor Ursa

Estam sogeitas, suas frechas sentem,

Seus fogos temem." (I, 344 ss)

- (1) "Donc, avant tout, fut Chaos, puis Terre au large sein, résidence, à jamais inébranlable, de tous les êtres, et Amour, le plus beau des dieux immortels, qui alanguit les membres et dompte, dans la poitrine de tous les dieux et de tous les hommes, l'esprit et la prudente volonté. "HESÍODO. *Lá Théogonie*, traduction de E. Bergougnan, Paris, Garnier Frères, p. 32.
- (2) FREUD, Sigmund. O Tema dos Três Escrínios, in *Obras Completas (Edição Standart Brasileira)*, vol. XII.
- (3) "A escolha se coloca no lugar da necessidade, do destino. Desta maneira, o homem supera a morte, que reconheceu intelectualmente. Não é concebível maior triunfo na realização dos desejos. Faz uma escolha em que, na realidade, há obe-

diência a uma compulsão; e o escolhido não é uma figura de terror, mas a mais bela e desejável das mulheres." Id. Ib.

(4) Ainda uma outra interpretação é possível: o próprio amor é em si tão tormentoso, que redundaria necessariamente em morte. Ou seja, a posse do objeto amado, em vez de significar repouso, significa justamente tormento maior. Não existe prazer sem dor — morrer pois é a solução, já ensinavam, na Grécia, os hedonistas. Justamente esse sentimento é que leva o poeta, constante do *Cancioneiro de Montemayor*, a exclamar: "Véante mis ojo/ y muérame yo luego,/ dulce amor/ mio,/ y lo que yo mas quiero".

(5) CAMÕES. Lírica.

(6) Utilizamos a edição de 1587, reproduzida em fac-símile por Adrien Roig em *Lá Tragédie "Castro" d'Antônio Ferreira*, Paris, Calouste Gulbenkian, 1971, pp. 92 a 219.

(7) Referimo-nos, especificamente, aos seguintes trechos, com relação a:

a) segredo: "Huma cousa farey soo em quanto vivem:
O nome de molher terey secreto." (I, 260);

b) silêncio: "Amor em ti soo reyna, amor te manda,
Peçonha doce da alma, da honra & vida.
Mas, porque não te movem tantos choros,
Da Raynha tua may? os tantos rogos
Del Rey teu pay? os tam leais conselhos
De quantos a teus pés estam lançados,
Pedindo piedade deste Reyno..." (I, 280 ss)

(8) Cf. João, 11-50: "nem considerais que vos convém que morra um homem pelo povo e não pereça toda a nação".

(9) Também no terceiro ato é possível uma leitura ambígua, ao afirmar a Ama:

"Outro dia verás, que te amanheça
Mais claro, & mais ditoso, em que a coroa
Que te espèra, terás sobre esses teus
Cabelos de ouro..." (III, 90 ss)