

Maria Mafalda Viana

Universidade de Lisboa

O trágico em Afonso IV na *Castro*. O modelo improvável de Ésquilo em contexto cristão

Em todo o trabalho de leitura empreendido sobre o teatro quinhentista têm primazia como seus modelos mais prováveis da Antiguidade nomes de poetas que, de uma forma ou de outra, se situam em tempo já tardio relativamente aos começos do género a que pertencem. Mesmo na obra de Adrien Roig, embora conste o nome de Ésquilo a propósito da redescoberta dos textos trágicos antigos, o mesmo já não acontece na subsequente enumeração pormenorizada das tragédias renascentistas e suas fontes¹. Assim, na comédia, sobrepõem-se à antiga comédia grega de Aristófanes os latinos Plauto e Terêncio, cujas comédias de tipos e costumes teriam mais perto de si o modelo da comédia nova de Menandro e pareciam ter a preferência entre universitários que os representavam em Coimbra, mas também em Paris ou Salamanca. Na tragédia, é lido e representado Séneca de preferência aos seus congéneres gregos. Destes, terá mais relevo Eurípides, poeta a cujas personagens está associada uma feição do trágico que, de entre o dos três grandes tragediógrafos, parece mais próxima do que havia de ser o gosto dominante na Europa². Não obstante algum espaço ser dado a Sófocles na crítica, o tragediógrafo pode uma vez por outra ser parcialmente desvalorizado quando se entenda que determinado aspecto característico

¹ Antígona: tradução italiana de L. Alamani (1533); tradução de C. de la Fontaine (1542); Electra: tradução francesa de L. Baif (1537); trad. de Perez de Oliva (1514-17). Vide A. Roig, *O Teatro Clássico em Portugal* (Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983), pp. 79 e segs.

² Esta é questão vastíssima que não cabe nos limites deste trabalho e sai fora da sua problemática.

do seu teatro terá sido tomado da sua configuração em Séneca³. Com efeito, os modelos mais importantes na poética do Renascimento são Eurípides e Séneca, situação que me parece ter a sua justificação ainda no fim do mundo antigo, porquanto ao tempo da escolha, no século II, foi preferido Eurípides a Ésquilo e a Sófocles. Assim porventura se justificará também a sobrevivência de 14 obras de Eurípides para 7 de Sófocles e 7 de Ésquilo. Precisamente nesta época, a escola reflecte uma situação reconhecível ainda na Idade Média. Esta preferência, no tocante a Eurípides, terá antecedentes que, apesar de dificilmente serem visíveis de forma clara na epístola de Horácio vulgarmente conhecida por *Arte Poética*, se encontram testemunhados em Quintiliano⁴, por exemplo. Em tempo ainda mais recuado, embora considerando que Eurípides não estrutura bem alguns aspectos, Aristóteles havia-o considerado já “o mais trágico dos poetas”, epíteto que fica a dever-se ao modo como aquele modela o enredo, arquitectando a mudança de uma situação de prosperidade para a desgraça, o que não deverá ocorrer por efeito de perversidade mas de erro grave⁵. Como quer que à época fosse o conhecimento da *Poética*⁶, em todo o caso, o testemunho do “mestre da humana razão” parece influenciar muito decisivamente as retóricas e poéticas subsequentes, encontrando-se, de resto, em muitos outros aspectos particularmente reflectido na *Arte Poética*, que com toda a certeza integrava as leituras na Idade Média. Aos autores clássicos antigos acresce, para o caso específico da *Castro*, a tradição da tragédia em língua vernácula modelada à maneira grega, cujos inícios estão marcados em 1515 com *Sofonisba* de Trissino, obra que parece ter influenciado A. Ferreira.

³ Assim é por exemplo o caso do prólogo dialogado entre duas personagens que se considera poder também ser tomado de Séneca que igualmente o contempla. Cf. N. C. Soares, *O teatro clássico no século XVI* (Coimbra: Almedina, 1996), p. 135.

⁴ Quint., *De inst. oratoria*, X, I, 66-68. O mesmo já não se poderia dizer de Dionísio de Halicarnasso (*De imit.*, II, 12) cuja apreciação se aproxima mais do que é dito nas *Rãs* de Aristófanes sobre Eurípides (e. g. vv. 980-990).

⁵ Aristót., *Poética*, 1453 a, 10-30.

⁶ O percurso da *Poética* é algo acidentado. Na Idade Média, a sua primeira tradução para latim é feita a partir da tradição árabe do texto aristotélico, sendo esta tradução de 1256; a tradução a partir do grego é de 1278.

Este é, em termos necessariamente muito genéricos, um percurso hermenêutico que seria desajustado contradizer. Não é isto o que pretendo ao propor o nome de Ésquilo no título da minha comunicação. Há de facto preferências que têm os seus inícios em tempos mais antigos, nos alvares de tudo o que se sucede ao Mundo Antigo ou seus finais e que, marcando de forma decisiva os séculos subsequentes, na verdade, resultam também do que eram as concepções da Antiguidade mais tardia, algo distantes do que se encontra nos poetas mais antigos. Nestas circunstâncias, lançar o nome de Ésquilo no âmbito de uma reflexão sobre a figura de Afonso IV, quando aquilo que se pode designar como uma *religiosidade* no tragediógrafo tanto dista do horizonte quinhentista, pode parecer despropositado ou mesmo tentativa de desvalorização do lugar de Séneca e de Eurípides como principais modelos de Ferreira. Eles são-no. Considero, porém, que a tragédia *Castro*, na complexidade do efeito trágico que gera, parece reunir no seu discurso outras referências. Não sendo de ignorar a importância de Sófocles na tragédia de Ferreira – e esta tem sido apontada por alguns estudiosos –, o texto da *Castro*, em particular no equacionamento do conflito entre a razão de Estado e o interesse particular, parece assentar em parte sobre o modelo de Ésquilo. Aos olhos dos poetas de *cinquecentto*, Ésquilo seria já estranho, pelo que parecerá difícil acomodar uma problemática adstrita a Afonso IV enquanto figura de Estado na linguagem de um poeta que, ao modelar figuras como a de Agamémnon ou a de Pelasgo, as entreteceu com os seus conflitos numa cosmovisão da qual participam o destino e Zeus, cujo poder não pode ser assemelhado ao de Deus, em contexto cristão. Esta é, pois, uma visão do mundo, e nele do homem e da cidade em que este se idealiza, longínqua relativamente ao horizonte de Afonso IV. O rei português, pai de D. Pedro, é cristão, tradição sem a qual o Humanismo se faria por certo com diferente configuração e projecto à luz do qual se esboça a inquietação do soberano e a dúvida que precedem qualquer decisão sua. Por outro lado, o facto de tudo apontar para a ausência de Ésquilo entre as leituras mais generalizadas entre os poetas dos anos de quinhentos, Ferreira, leva a que não sem toda a prudência se considere outra matriz para a tragédia de Ferreira.

Não procuro, pois, afirmar que Ferreira se serviu do modelo de Ésquilo, logo à partida porque a expressão *servir-se de* me parece

de todo desajustada à actividade do poeta em cujo espírito laboram referências poéticas várias naturalmente activadas no acto da escrita. Sem prejuízo da possibilidade de uma orientação mais centrada numa obra em particular, esta não pode ser vista, porém, como um conjunto de ferramentas ao dispor do poeta. Trata-se de labor mais complexo resultante da particular juntura de vários poetas que na escrita, neste caso da *Castro*, formam uma linguagem nova. Por isto mesmo, ainda menos poderia pretender situar a minha reflexão no âmbito das problemáticas em torno de pesquisas de pendor mais ou menos arqueológico sobre as leituras do poeta. É antes meu intuito debruçar-me sobre o enunciado que equaciona o drama de Afonso IV, atendendo ao que na formulação do movimento do espírito do soberano encontro de semelhante à figura de Agamémnon em *Ésquilo*.

O encontrar o modelo de *Ésquilo* na *Castro* decorre, pois, de uma valorização do drama centrado em Afonso IV. Esta opção, porém, pode levantar alguns problemas. Com efeito, a força dos amores de Pedro e Inês exerce tal poder sobre o espírito do leitor que desvia a sua atenção para os discursos dos dois amantes. O próprio título dado à tragédia aponta para o protagonismo da *Castro*, aspecto que entendo não poder ser desvalorizado. No texto de Ferreira há uma essencial dimensão da morte, que falta em Garcia de Resende, na *Crónica Geral de Espanha* ou na de Rui Pina, à luz da qual a paixão dilacera e amor se faz e cumpre amor. Onde amor e morte são uma e a mesma coisa. Ora este aspecto da tradição do mito dos dois amantes que assim parece adquirir feição trágica de tal intensidade que o irmana à morte encontra-se, no texto de Ferreira, inteiramente atravessado pela figura de Afonso IV e sua acção. Tal como não poderia afirmar uma sobreposição do nome de *Ésquilo* sobre o dos outros tragediógrafos que, em diferentes aspectos, influenciam o desenho da tragédia de Ferreira, do mesmo modo, entendo que, apesar de na organização do texto a equação do conflito não se situar apenas no soberano, nele se encontra o seu centro de irradiação, afectando dramaticamente a capacidade de decisão do Rei.

O protagonismo dos dois amantes aparece evidente de diversas formas. Logo no início, de resto, no monólogo da *Castro*, se prepara um movimento de mudança de um estado em outro. Refiro-me à visão de Inês, luminosa, alegre e florida, no início, posteriormente mudada em

negritude e morte no espírito do Infante, em cujo monólogo, no fim do drama, aquelas coroas de lírios e de rosas colocadas sobre as cabeças louras em ambiente luminoso onde não falta o som da lira parecem encontrar a sua verdadeira natureza em ligação à morte, porquanto se mudam na coroa fúnebre da Castro que se adivinha estar presente, embora de forma implícita, nas palavras do Infante ao anunciar o desejo de coroá-la: “Tu serás cá rainha, como foras”⁷. Aqui, porém, diferentemente do que acontece no caso de Afonso IV, a intensidade trágica não decorre propriamente de uma acção dramática, mas dentro das regras do lirismo, é a urdidura do texto resultante de tal entrelaçado que sugere certa densidade trágica. A este aspecto, acresce a referência explícita à Fortuna que acompanha os dois amantes, infiltrando-se de tal modo nos seus gestos, (estes como força de inevitabilidade), que fará sentir o seu acento de total fatalidade no fim da peça. A este movimento se refere o Coro. Do mesmo modo, muito embora o diálogo inicial entre a Castro e a Ama seja marcado por um certo estilo antitético, porventura a este tempo com influência em Petrarca, que bem se adequa à equação do conflito, na verdade, é através de uma situação de monólogo que se vislumbra ser o amor da Castro oposto à vontade do Rei e a uma razão de estado. Não nos apercebemos dos “duros mandados” “do pai” do Infante através do desdobrar do diálogo, onde a Ama, à imagem de Ismena, teria a função de alertar a Castro, pois esta apenas corta ocasionalmente com breves observações o monólogo da Castro, aconselhando-a ao “bom siso” e a “encobrir o seu segredo”. Nada há nas suas palavras de comparável ao tom de advertência de Ismena ao dizer a Antígona: “Desvairada, que to proíbe Creonte”. No monólogo da Castro adivinha-se o que poderá vir a tornar-se um verdadeiro conflito, mas esse torna-se mais manifesto nos actos II e IV. Noutros casos, o sentido do trágico

⁷ A palavra ‘coroa’ não ocorre no discurso do Infante, mas o leitor, conhecedor da tradição que se faz perene no Mosteiro de Alcobaça, facilmente a encontra implícita nas palavras finais do Infante: “Tu serás cá rainha, como foras. / Teus filhos só por teus serão infantes. / Teu inocente corpo será posto / Em estado real”: A. Ferreira, *Castro*, introdução, notas e glossário de F. Costa Marques (Coimbra, 1961). A estrofe final das *Trovas* de Garcia de Resende testemunha a tradição do coroamento póstumo de D. Inês. Cf. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, IV, fixação do texto por Aida Fernanda Dias (Lisboa: INCM, 1993), p. 309.

centrado no Infante e na Castro ressalta mesmo propriamente de acção dramática resultante de uma situação de diálogo. Na segunda cena do primeiro acto, a intervenção do Infante é bem diferente do que é quase um monólogo da Castro, formando o diálogo deste com o secretário a equação de um conflito com semelhanças ao que se encontra por vezes em Sófocles. Com efeito, o secretário, depositário do segredo do Infante, dissuade-o do seu amor, com o argumento de que este, sendo vício, é prejudicial ao bom Príncipe e sua luz e, conseqüentemente para o Estado⁸. Há, pois, também significativa intensidade dramática neste ponto em que o texto, com as necessárias diferenças se assemelha ao equacionamento do problema em Sófocles. Não se trata, pois, também de desvalorizar a intensidade trágica decorrente dos dois protagonistas, mas de aceitar que a equação do trágico na *Castro* é mais complexa e que nessa equação a atribuição de uma acção mais desenvolvida a Afonso IV do que a vemos na tradição anterior tem um peso bem significativo.

Poder-se-á contrapor à minha ideia a existência documentada de toda uma tradição deste mito anterior a Ferreira onde, naturalmente, também aparece Afonso IV, mas ou a sua figura não tem a importância que recebe no texto de Ferreira, ou quando tem, sobre ele não impende densidade trágica comparável à da *Castro*⁹. O que Ferreira introduz de novo é um desenvolvimento da figura de Afonso IV, de tal modo

⁸ Cf. Ferreira, *Castro*, 292-294: “Pois tal é o bom príncipe: Sol nosso, / Com cuja luz nos vemos e seguimos / A justiça, que aos Céus nos vai levando. / Se s’esta em tí perder, onde a acharemos?”; 347-349: “Que cousa cria mor desprezo e ódio, / Que vê-lo sujeitar-se a cousas baixas, / Que vê-lo ser mandado de seus vícios?”

⁹ A toda essa tradição anterior parece faltar esta importante dimensão que é mesmo susceptível de arrebatado o sentimento dos dois amantes, elevando-o a uma esfera sublime, acima do que é barro e pó da terra, pois, sendo perpassado da densidade trágica conferida ao rei, ele assoma exuberante de vida tanta que fere de morte. A ela cede, nela se encontra e com ela se funde. Nas *Trovas* de Garcia de Resende, tal como na *Crónica Geral de Espanha*, por exemplo, é certo que os amores de Pedro e Inês estão envolvidos num cenário de morte, mas são sobretudo referências ao modo cruel como D. Pedro posteriormente vingará a morte da amada, aspecto que, de resto, também aparece na *Castro*. O que ali fica visível, porém, é a morte do aspecto da sua crueldade. Pelo contrário, o desenvolvimento da figura de Afonso IV permite dar-lhe uma dimensão trágica de tal modo que o aspecto da morte que atravessa os amores dos amantes toma um aspecto sublime, porquanto aparece como absolutamente necessário.

que sobre si chama parte bem significativa da acção dramática da tragédia. Assim o crê Jacinto do Prado Coelho. Embora não a subscreva inteiramente, a sua análise parece-me muito perspicaz, porquanto valoriza um aspecto importante do texto que pode ficar esquecido tal é a força de atracção exercida pelas personagens Pedro e Inês¹⁰.

Sobre Afonso IV pesa, pois, essencial dramaticidade. Embora não me pareça que as figuras de Pedro e Inês estão completamente isentas de dramaticidade, é no espírito do Rei que se forma verdadeiramente o que possamos entender como conflito, e permite propriamente uma acção dramática, na discussão com os conselheiros. Pode-se dizer que, tal como relativamente ao Agamémnon de Ésquilo, também sobre Afonso IV recai o peso da consequência do seu acto – seja ou não sob a forma de castigo. Colocado entre duas possibilidades, cada uma com a sua carga própria negativa, na verdade, o soberano não se demite de tomar uma decisão, embora esta aparentemente se pareça com uma demissão das suas funções. Nada vendo de culpável em Castro, não deixa de se voltar para a influência dos conselheiros, o que revela, em meu entender, não exactamente atitude análoga à de Pilatos que “lava as suas mãos”, entregando o Filho de Deus nas mãos da lei judaica, mas a de quem não está insciente da importância da preservação da ordem e integridade do Reino e de como a ligação entre Pedro e Inês pode pô-la em causa. Só isso, porventura não receio ou falta de capacidade e força de decisão, poderia levá-lo a delegar nos seus conselheiros o destino a dar a Inês de Castro. A presença de figuras como as de Pacheco e Pero Coelho em torno de Afonso IV não seriam de estranhar quando, em Portugal, pelo menos já a partir de finais do século XIII, toda a teia do governo e administração do país se complexificara, tal implicando maior número de cargos e funções que, não obstante a permanência da centralização do poder no rei, implica necessariamente um seu desdobramento. No que diz respeito aos assuntos judiciais especificamente, sendo uma

¹⁰ J. Prado Coelho, “As ideias e as formas. Relendo a ‘Castro’ de Ferreira” (*Ocidente*, XXXVI, 1949), pp. 18-22. Segundo o autor, Ferreira “viveu ainda como lírico” (p. 18) a tradição recebida de Rui de Pina e de Garcia de Resende, sendo quase nula a acção dramática. As suas personagens “falam demais e agem de menos” (p. 19). Assim, Afonso IV é a personagem de maior interesse dramático; “só há interesse dramático no espírito do rei” (p. 20).

das principais funções do rei a administração da justiça, havia contudo magistrados permanentes na corte, porquanto do mesmo modo o justificava uma crescente complexidade neste domínio¹¹.

Numa altura em que se começa a desenhar uma importante separação do poder político, com tudo o que, não obstante o seu contexto e o espírito em que se forma a sua letra não posso deixar de considerar condenável em Maquiavel, o texto de Ferreira, levando a reflexão de um problema às suas últimas consequências, antecipa-se de alguma forma como resposta a todo um problema maior decorrente do pensamento de Maquiavel, contemporâneo de Ferreira. No IIº acto, após a discussão entre o Rei e os seus Conselheiros onde se equaciona o conflito apresentado entre o que se pode considerar propriamente uma *razão de estado* e o interesse particular inocente de qualquer culpa moral, todo o subsequente monólogo do Rei o constitui enquanto personagem trágica sobre a qual recai verdadeiramente o peso de uma situação de conflito clarificado nestes versos que o sintetizam:

Matar injustamente é grã crueza;
Socorrer o mal público é piedade¹²

Os dois versos que integram o monólogo do Rei parecem-me já de si esclarecedores do seu estatuto enquanto personagem trágica, mas logo após a sua fala o coro ainda confirma esta sua condição que o diferencia dos demais:

Mas sobre vós está sempre a fortuna;
Nós livre dela¹³

¹¹ Sobre a complexidade administrativa a partir de finais do século XIII, veja-se, por exemplo, A. H. Oliveira Marques, *História de Portugal*, vol. I (Lisboa: Ágora, 1973).

¹² A. Ferreira, *Castro*, II, 181-182.

¹³ A. Ferreira, *Castro*, II, 231-232.

Em tal configuração do texto, eu não diria que o Rei lava as suas mãos do problema. De facto, com aquelas palavras, mas não só, o Rei aparece consciente de que está em causa a importância de se manter a integridade e segurança do Reino. De outro modo, teria simplesmente ignorado as palavras dos seus Conselheiros. Mas, por outro lado, o Rei aparece também como homem que se apieda da inocência e fragilidade da Castro, estando bem longe de ser insensível à crueza de matá-la¹⁴. Afirma, pois, repetidamente que nela não encontra qualquer culpa. Assim Ferreira, reunindo argutamente os seus saberes de poeta e de jurista, traça uma situação de conflito trágico onde se reflectem preocupações do seu tempo. Mostrando que há ou pode haver uma distinção da ordem política relativamente à religião ou a uma moral, o poeta antecipa-se deixando a nu o que todavia pode ser também problemático nesta distinção. De acordo com a equação do problema conforme traçada na *Castro*, essa *razão de estado* defendida a qualquer custo pelos Conselheiros pode induzir a uma acção cuja justeza dos meios é mensurável apenas a partir do fim a alcançar – a salvaguarda do Estado. Deste modo, na afirmação do Rei segundo a qual matar injustamente é grã crueza, afirma-se também, no seu contexto, a conveniência de um agir político no qual, embora em consciência de que as duas ordens ética e política são distintas, todavia não deverão ser dissociadas no espírito daquele sobre o qual impende a necessidade de decidir. Em suma, toda a acção política se deve reger, em qualquer circunstância, por uma ética.

Esta valorização de Afonso IV implica uma perspectiva sobre trágico semelhante à que se pode encontrar em Ésquilo na narrativa do sacrifício de Ifigénia levado a cabo por Agamémnon inserida no chamado “Hino a Zeus” presente no primeiro canto do coro do *Agamémnon* e, em certa medida, na figura de Pelasgo das *Suplicantes* traçada pelo mesmo tragediógrafo. Não poderia caber no âmbito desta comunicação uma definição do trágico. De resto, mesmo tomando apenas como base a tragédia grega antiga a questão apresenta-se de tal

¹⁴ A figura de Afonso IV apresentada por Ferreira corresponde assim à da tradição testemunhada em Garcia de Resende (p. 306) e em Ruy de Pina, onde fica patente o seu sentimento de piedade e de compaixão. Na *Crónica Geral de Espanha*, pelo contrário, nada se diz sobre o movimento de piedade do Rei.

modo complexa que necessário se torna falar em *categorias* do trágico, como propõe J. P. Serra¹⁵. Assim importa proceder em relação à *Castro* e com a agravante de uma mesma categoria tomar diferentes aspectos, podendo estar associada a mais do que uma personagem. Compreende-se pois que, de acordo com a nossa perspectiva sobre o trágico, assim o situemos numa ou noutra personagem. No caso da *Castro*, não se pode deixar de situar um certo sentido do trágico sobre os dois amantes. O texto de Ferreira, porém, é mais complexo, porquanto, não obstante a evidente tragicidade que impende sobre os dois amantes, também sobre a figura de Afonso IV pesa um significativo sentido do trágico, a situar numa categoria do conflito que todavia se distingue da que Hegel exemplificara com a *Antígona* e de algum modo se encontra reflectida, como se viu atrás, na terceira cena do primeiro acto, no diálogo entre o Infante e o Secretário. Ora, é nesta perspectiva – no estritamente tocante ao conflito no espírito de Afonso IV – que me parece adequada também uma relação com o texto de Ésquilo e não apenas com Sófocles, Eurípides ou Séneca. Naturalmente que estes três têm peso bem significativo na obra de Ferreira; o que digo é que, neste ponto em particular, ele mais se aproxima de Ésquilo.

De todas as tragédias da Antiguidade, aquela onde se encontra formulação verdadeiramente análoga ou comparável à acima citada “matar injustamente é grã cruieza; / Socorrer o mal público é piedade”, é no *Agamémnon* de Ésquilo em dois versos do coro:

Pesada sorte é não obedecer,
Pesado é também dilacerar a minha filha, jóia da casa¹⁶

¹⁵ J. P. Serra, *Pensar o trágico. Categorias da tragédia grega* (Lisboa: FCG-FCT, 2006). Com base nos textos trágicos gregos antigos, o autor distingue quatro categorias: “O conflito”, “Liberdade e necessidade”, “A culpa” e “Conhecimento e ignorância”.

¹⁶ Ésquilo, *Agamémnon*, 205-206: βαρεῖα μὲν κῆρ τὸ μὴ πιθέσθαι, / βαρεῖα δ’ εἰ τέκνον δαΐζω, δόμον ἄναλυσαι. No texto de Ésquilo é desenvolvida a segunda alternativa com descrição da tenra idade da filha de Agamémnon e sua inocência. Tal, porém, não desvaloriza a relação que pretendo fazer. O texto de Ferreira que mostram um movimento de alternância parece recortar do texto de Ésquilo os dois versos onde esta é equacionada através da repetição do adjectivo βαρεῖα, aspecto que de algum modo distingue estes dois versos dos restantes, e do uso das partículas μέν e δέ.

Aqui, a equação disjuntiva que traduz o conflito no espírito de Agamémnon é sugerida pelas partículas μέν e δέ, ambas antecedidas pela forma de adjectivo βαρεῖα a classificar κῆρ em cada uma das possibilidades em alternativa. Assim fica a claro o peso inerente a qualquer uma das resoluções com que a sorte confronta Agamémnon. No texto de Ferreira, muito embora de feição cristã, o mesmo peso imposto pela fortuna é sugerido de outro modo, não ficando explícito o valor negativo de cada uma das resoluções possíveis, mas o que de bom e mau está implicado numa das duas soluções em alternativa. Apesar da alteração ligeira na equação introduzida por Ferreira, ela traz à memória a formulação de Ésquilo, porquanto aponta de imediato para a existência de uma outra possibilidade em alternativa e portanto também de uma relação de disjunção entre as duas, a fatalidade de elas apenas poderem ser duas e de ambas implicarem uma consequência negativa de envergadura maior. Assim também Afonso IV, como é observado em Saraiva e Óscar Lopes, aparece “esmagado por uma responsabilidade de opção inevitável entre dois males”¹⁷.

No IV^o acto, o conflito é novamente equacionado mediante um confronto entre o Rei, acompanhado dos seus Conselheiros, e Inês. Neste caso, diferentemente do texto de Sófocles, no ponto onde se opõem em conflito Creonte e Antígona, não chega a haver tanto uma discussão entre as duas partes, mas mais propriamente uma súplica da Castro ao Rei para que este tenha em consideração a sua inocência e assim dela se apiede. Perante esta dúvida não só fica indefeso o Rei como a descoberto a sua condição: sobre ele pesa a fortuna que o coloca em posição de decidir (assim já o anunciara o Coro) e a fragilidade da sua humana condição. O Rei vacila de facto, mas mais do que condenar a sua fraqueza o texto antes mostra quer a fragilidade da sua condição quer a necessária insuficiência da organização do Estado no que toca a apresentar uma solução passível de ser considerada satisfatória. Compreende-se assim também que, no confronto entre a Castro e o Rei, estejam presentes os Conselheiros. Na verdade, está em causa, mais

¹⁷ A. J. Saraiva, O. Lopes; *História da Literatura Portuguesa* (Porto: Porto Editora, 1982), p. 278.

do que o carácter do Rei e a sua incapacidade de decidir, também a capacidade de resposta de qualquer organização do Estado.

Também neste ponto importa convocar o texto de Ésquilo, porquanto se levanta ainda um novo problema envolvendo uma outra categoria trágica – a da liberdade / necessidade. Em primeiro lugar, importa assinalar a diferença essencial que aparta Ésquilo de Ferreira ou Agamémnon de Afonso IV. A culpa de um e outro soberano não se dá exactamente na mesma proporção, nem tem o mesmo significado, porquanto cada um deles age integrado em distinto quadro de valores e percepção do mundo. O gesto de Agamémnon é condenado; neste caso, porém, fica patente a necessidade de cometer esse crime, por estar em causa um decreto de Zeus, num contexto em que o homem tem muito vívida no seu espírito a noção de que certa violência é intrínseca a todo o acontecer, cujo movimento fatal se sobrepõe a uma possibilidade de consciência plena do homem relativamente à extensão dos seus actos. No caso de Afonso IV, porém, o Deus cristão condena sem hesitar o assassinato de uma alma inocente. Assim as palavras do Rei condenam qualquer acto de inspiração maquiavélica:

Não se há-de fazer mal por quantos bens
Se possam daí seguir

Não há qualquer argumento de ordem cósmica superior comparável ao que se encontra em Agamémnon. E não obstante o Conselheiro contrapor ao Rei um valor que diz cristão e em nome do qual se justificaria inominável crime, há uma enorme distância entre as duas situações. Desde logo, sabemos que Zeus não é pai do mesmo modo que Deus é Pai. Zeus não é um deus de bondade, não significando tal que ele seja um deus de maldade, mas simplesmente um modo diverso de perspectivar o destino e o acontecer do mundo, que se desenrola na sua violência intrínseca independentemente de uma moral (e de qualquer possibilidade de ser percebido pela razão do homem). Em todo o caso, a situação trágica em que Afonso IV está envolvido apresenta alguma semelhança com a de Agamémnon de Ésquilo, relatada deste modo pelo Coro no Hino a Zeus:

E quando vestiu o jugo da necessidade, e o seu espírito se alterou ao sopro de um vento ímpio, impuro, sacrílego, então ele decidiu pensar com extrema audácia¹⁸.

Os versos de Ésquilo apresentam um paradoxo que se vai formando desde a primeira acção aludida em “vestiu o jugo da necessidade” até “decidiu com extrema audácia”. Deste modo a acção de Agamémnon se reveste de uma certa ambiguidade. O herói é culpado e o texto apresenta-o como tal desde o princípio. A sua culpa, porém, não tem implicada uma decisão tomada em situação de plena liberdade; de acordo com a análise de J. P. Serra, ela não resulta de uma escolha, por isso o texto diz que o herói “vestiu o jugo da necessidade”. Entendo, pois, que, nessa condição, é que decidiu “pensar com extrema audácia”. Agamémnon, porém, não é um vulgar malfeitor, o que vedaria logo à partida qualquer possibilidade de conflito trágico. A sua figura corresponde ao modelo do herói trágico traçado por Aristóteles, nem muito bom, nem muito mau. Afonso IV poderá ser incluído nesta categoria, mas a partir de um movimento inverso. O texto aponta-o claramente como um homem de bem; a Castro confronta-o mesmo com o seu carácter piedoso. Mas o soberano não se limita a dizer não ser justo, seja em que circunstância for, matar uma inocente, pois também ele valoriza a razão de Estado. Deste modo, embora não se possa falar de destino a propósito de Afonso IV nos mesmos termos em que a ele se torna necessário atender a propósito de Agamémnon, Ferreira também não simplifica a questão dando à sua tragédia um contorno que a assemelha aos mais antigos modelos clássicos de tragédia.

No que toca ao espírito da sua letra, a *Castro* é, pois, um texto complexo. À primeira vista, talvez a aparente demissão do Rei de tomar uma decisão apenas indicie o propósito de apresentar um soberano fraco incapaz de decidir contra os Conselheiros. No entanto, nem este seu aspecto corresponde à imagem que dele nos chega das crónicas, nem se vislumbra por que razão o poeta desejaria apresentá-lo deste modo. Na verdade, nem mesmo o propósito de tornar mais intensa a tragicidade do amor de Castro e do Infante, porquanto decerto este seria apoucado se a sua contrariedade tivesse origem apenas num sentimento

¹⁸ Sigo neste ponto a tradução de J. P. Serra, *op. cit.*

vulgar de crueldade. Mais do que apresentar um soberano de fraco carácter parece-me ser o espírito do texto mostrar a complexidade de um problema decorrente da valorização de uma razão de Estado, de cuja importância o Rei aparece consciente. Não obstante ser clara e veemente a condenação do assassinato de uma inocente, aquela razão é valorizada em diferentes lugares da tragédia. Com efeito, se os Conselheiros que a defendem a todo o custo são perspectivados de forma condenatória, o mesmo já não se pode dizer do Secretário do Infante. A esta luz, compreende-se que, embora o rei aparente demitir-se, na verdade, a sua demissão seja também uma admissão da sua frágil condição. De facto, o Rei delega nos Conselheiros. No entanto se se considerar esta atitude à luz quer das convicções do poeta manifestadas em carta a D. Sebastião onde nega o poder monárquico, quer da aguda consciência da humana condição de qualquer soberano, expressa na mesma carta, ela harmoniza-se mais com o propósito de mostrar a complexidade da questão. Mais do que apresentar um soberano sem força de carácter, Ferreira não deixando de apontar a importância da razão de estado e de mostrar a possibilidade de uma distinção da ordem política, bem como o problema que daí pode advir, defende, sem equívoco, que, em qualquer circunstância, dela não deve ser dissociada, no espírito daquele sobre o qual impende a necessidade de decidir, uma ética.

Assim o texto vai avançando num movimento de indecisão que embora penda para a condenação do assassinato de Inês, não vai deixando de mostrar a pertinência da razão oposta. O segundo canto coral do IIIº acto sugere, de resto, uma certa ambiguidade, porquanto o Coro se refere por um lado à conveniência que seria o Príncipe acatar os bons conselhos, mas simultaneamente à brutalidade da morte cruel que, pelo modo como aqui é descrita se assemelha a coisa fatal e inevitável, não apenas o resultado de um acto cruel. Com efeito, sugere também o texto mais do que uma vez ter sido Amor que matou Inês de Castro.