

humanitas

Vol. XXXV-XXXVI

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HVMANITAS

VOLS. XXXV-XXXVI



MCMLXXXIII-MCMLXXXIV
C O I M B R A

A CASTRO À LUZ DAS SUAS FONTES

NOVOS DADOS SOBRE A ORIGINALIDADE DE FERREIRA

Num ambiente de renovação literária e cultural como o do humanismo português, António Ferreira, ao compor a *Castro*, podia beneficiar de toda a experiência dramática do tempo em que viveu ou que o antecedeu.

À tradição do teatro de carácter alegórico, ainda dominante, Buchanan quis ver substituído o gosto da inspiração nos modelos clássicos. Foi com esse objectivo, e para fazer brotar nos escolares o amor da Antiguidade — como abertamente o declara na *Buchanani uita scripta ab ipso* (1) —, que ele compôs as suas tragédias. Estas, representadas no Colégio de Bordéus, segundo testemunha o então aluno Michel de Montaigne (2), vão sê-lo também, muito provavelmente, em Paris, em Coimbra e em Cambridge, onde Buchanan ensinou. Pelo seu magistério, pelo exemplo da sua arte, grande é a influência do humanista escocês no mundo culto de então. Buchanan representa um marco importante nas origens do teatro moderno europeu (3).

(1) GEORGII BUCHANANI *Vita ab ipso scripta biennio ante mortem in Opera Omnia*, Lugduni Bataurorum, apud Iohannem Arnoldum Langerak, 1725 [exemplar na Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra] §§ 36-37: *Eas enim, ut consuetudini scholae satisfaceret, quae per annos singulos singulas posebat, fabulas conscripserat: ut earum actione iuuentum ab Allegoriis, quibus tum Gallia uehementer se oblectabat, ad imitationem ueterum, qua posset, retraheret.*

Vide também JAMES M. AITKEN, *The trial of George Buchanan before the Lisbon Inquisition*, London, 1939, pp. XVIII-XX.

(2) Cf. *De l'institution des enfants*, I, 26: ... *avant l'aage,*

Alter ab undecimo tum me uix ceperat annus

j'ai soustenu les premiers personnages és tragedies latines de Buchanan, de Guerente et de Muret, qui se representent en nostre college de Guienne avec dignité.

(3) Sobre o papel desempenhado por George Buchanan na literatura europeia do Renascimento veja-se a introdução da obra de P. SHARRATT e P. G. WALSH, *George Buchanan Tragedies*, edição crítica, tradução inglesa, notas e comentário, Edinburgh, 1983, pp. 1-10.

A sua produção dramática incluía duas tragédias de assunto bíblico: *Baptistes*, a primeira a ser composta, menos movimentada e menos rica do que a segunda, *Jephtes*, modelada sobre a *Ifigénia em Áulide*, que vai servir de fonte de inspiração ao teatro posterior. São ainda da sua autoria *Medea* (4) e *Alcestis*, traduções livres de Eurípides (5), que assinalam também o início de uma nova fase na evolução da tragédia. Deste período, que poderíamos localizar *grosso modo* nas primeiras três, quatro décadas do século, em que a influência da tragédia grega — de Sófocles e sobretudo de Eurípides (6) — se faz sentir através de traduções e imitações em toda a Europa (7), temos em Portugal Aires Vitória, que publica a sua *Vingança de Agamenom*, tradução da *Electra* de Sófocles (8), influenciada pela tradução castelhana, em prosa, de Fernán Pérez de Oliva.

A pureza do estilo clássico foi, no entanto, em todo o Renascimento, revestida de cores senequianas (9). O tom retórico e sentencioso, de

(4) La Peruse, que, sob a sua influência, compõe também uma tragédia *Medea*, em ode que dedica ao mestre, louva-lhe o estilo e o vigor trágico, nestes termos: *Je veux chanter que de ton style | Un vers plus doux que miel distille | Quand descript l'amour soucieux; | Et quand te plaît être tragique, | Tu fais forcener ta Colchique | Forçant ta voix jusques aux cieux.*

Vide ÉMILE FAGUET, *La tragédie française au XVI^e siècle*. Paris, 1912, p. 82.

(5) Buchanan, na *Vita scripta ab ipso* cit., *ibidem*, fala da composição das suas tragédias, que enumera por esta ordem: *Baptistes*, *Medea*, *Jephtes* e *Alcestis*. Contudo em carta de 1579, dirigida a Daniel Rogers, já Buchanan se refere à *Medea*, de forma que se presume ser esta a sua primeira obra dramática. O texto teria sido possivelmente revisto e apresentado mais tarde.

Sobre a questão da cronologia das peças do humanista escocês, vide I. D. McFARLANE, *Buchanan*. London, Duckworth, 1981, pp. 93-94, 118-120, 193-194 e 379; e ainda P. SHARRATT e P. G. WALSH, *op. cit.*, pp. 2-6.

(6) AGOSTINO PERTUSI, 'La scoperta di Euripide nel Primo Umanesimo', in *Italia Medioevale e Umanistica*, 3 (1960) 101-152.

(7) Célebres em todo o mundo e muitas vezes editadas no século XVI são as traduções de Erasmo das tragédias de Eurípides, *Hécuba* e *Ifigénia em Áulide*: vide *Euripidis Hecuba et Iphigenia latine factae*, Erasmo... interprete, Paris, J. Bade, 1506, e a edição moderna de J. H. WASZINK, Amsterdam, 1969.

(8) MENDES DOS REMÉDIOS, no prólogo à sua edição da *Castro*, conforme a ed. de 1598 (Coimbra, 1915, pp. XII-XIII), julga, induzido pelo nome, que esta tragédia é uma imitação da primeira peça da trilogia *Oresteia* de Ésquilo.

(9) A influência do Cordovês não se iniciara apenas nesta altura. Já no séc. XIV se tinha aprofundado o estudo da sua obra teatral, e surgiram vários comentários sobre ela. Contam-se, entre os principais, os de Lovati, de Trevet, de Dionigi

pendor moralizante de acordo com a filosofia estóica, tão ao gosto da época, tinha-se imposto a toda a produção dramática. Na verdade, quer o teatro de inspiração religiosa e bíblica, com raízes medievais, quer o teatro profano de assunto mitológico ou nacional, tinham sido absorvidos por esta tendência da dramaturgia latina, que animava as tragédias renascentistas. Exemplo d'isso entre nós é a obra de Diogo de Teive, com as tragédias *David* e *Judith*, de assunto bíblico (10), e a *Ioannes Princeps*, de assunto nacional contemporâneo, a que pode também juntar-se a *Castro* de Ferreira, que lhe não é, de forma alguma, alheia (11).

Mas, apesar dos modelos da Antiguidade, gregos e latinos, e da produção dramática existente, cada autor, num anseio de ser original

de' Roberti, de Sagarelli, de Pietro da Muglio e a famosa *Epistola a Cangrande*, que fixou definitivamente a função de Séneca como modelo para a poesia trágica e a de Terêncio para a poesia cómica (vide sobre o assunto ETTORE PARATORE, 'Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500' in *Il teatro classico italiano nel '500*, Atti del Convegno di Roma [9-12 febbraio 1969], 1971, p. 15; e FEDERICO DOGLIO, 'Il teatro in latino nel Cinquecento', *ibidem*, p. 181).

Dos princípios desse século, e representativa de uma época que deu início ao movimento humanístico em Itália, é a *Ecerinis* de Albertino Mussato, que, por tratar um assunto nacional contemporâneo, se rebelar contra a tirania e ostentar o gosto por cenas sangrentas, manifesta bem a inspiração senequiana.

Nestes termos se lhe refere MANLIO PASTORE-STOCCHI, 'Seneca poeta tragicus' in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Paris, 1964, p. 25: «Mussato, lui, a composé avec *Ecerinis* la première tragédie moderne d'imitation sénéquienne, pour mieux dire la première tragédie du théâtre occidental tout court.»

Com ela se dava o primeiro passo para o rompimento com os condicionalismos do mito e da teologia das representações alegóricas medievais. De facto, visto Séneca ser o principal mentor na busca de liberdade e realidade que a poesia trágica adquire no séc. XVI (vide CARMELO MUSUMARRA, *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*. Firenze, pp. 29-31), estava aberto, ainda sem grande firmeza, o caminho que o teatro viria a seguir nos séculos vindouros.

(10) Na sua confissão, apresentada ao tribunal do Santo Ofício, na audiência de 21 de Outubro de 1550 (vide MÁRIO BRANDÃO, *O processo na Inquisição de M.º Diogo de Teive*. Coimbra, 1943, p. 68), o humanista bracarense fala assim destas suas obras: *Extant duae tragediae David et Judith quibus varijs locis nõ pauca de corporis huius fragilitate & abiectioe, animae immortalitate diuinitateque a me tractatur.*

(11) Para além do estudo sistemático das influências senequianas na *Castro*, feito por J. P. WICKERSHAM CRAWFORD, 'The influence of Seneca's tragedies on Ferreira's *Castro* and Bermudez' *Nise lastimosa* and *Nise laureada*', *Modern Philology* 12 (1914) 171-186, vide e.g. as referências de JEAN JACQUOT, 'Sénèque, la Renaissance et nous', in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Paris,

e imprimir à obra literária a marca da actualidade, tentava por si só criar um estilo novo que não colidisse com a tradição clássica e a preceptística que se esboçava principalmente em Itália. Essa Itália, herdeira de um passado que a todos atraía, iria ditar ao mundo das letras, não só teorias, mas também experiências teatrais. Umas e outras tinham já dado fruto entre nós com a desaparecida *Cleópatra* de Sá de Miranda. O próprio António Ferreira também para elas voltaria os olhos e a sensibilidade.

Albertino Mussato, o precursor de Petrarca, tinha em 1314 composto e lido publicamente a sua *Ecerinis*, de assunto nacional, e Trissino, na *Sofonisba*, composta em 1514 e impressa em 1524, utilizara pela primeira vez o verso decassílabo branco; para não falar das múltiplas tentativas de teatro novo de autores como Rucellai na *Rosmunda*, publicada em 1525, Gibaldi Cinzio na *Orbecche*, que data de 1541, Sperone Speroni na *Canace*, escrita em 1542 e publicada em 1546, Pietro Aretino na *Orazia*, vinda a lume neste mesmo ano de 1546.

Também o ambiente coimbrão era propício à inspiração de Ferreira, com as suas tradições de teatro escolar, desde o Colégio de Santa Cruz, e a presença, no meio académico, de autores eminentes de tragédias novilatinas, tais como o já referido George Buchanan (12) — considerado o grande mestre da *Pléiade* (13) —, Guillaume de Guérente e Diogo de Teive, que integraram o grupo de mestres que em 1548 inauguraria o Colégio das Artes.

1964, p. 285, e as de ETTORRE PARATORE, 'L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell' età del manierismo e del barocco', *Antico e nuovo*, Caltanissetta, 1965, pp. 347-348, e em 'Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500' cit., p. 19.

(12) Muito embora seja duvidoso que António Ferreira tenha encontrado Buchanan em Coimbra (vide LUÍS DE MATOS, *O humanista Diogo de Teive*. Coimbra, 1937, p. 70), todavia a sua tragédia inspira-se no teatro do humanista escocês. Além das referências ocasionais a esta influência (vide e.g. RAYMOND LEBÈGUE, *George Buchanan. Sa vie, son œuvre, son influence en France et au Portugal*. Coimbra, 1931; J. P. WICKERSHAM CRAWFORD, *The Spanish drama before Lope de Vega*, Philadelphia, 1937, p. 162; e ECKARD LEFÈVRE, *Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt, 1978, p. 148), é digno de especial menção o estudo de A. IRVINE WATSON, 'George Buchanan and Antonio Ferreira's *Castro*', *Bulletin of Hispanic Studies* 31 (1954) 65-77.

(13) Vide I. D. MCFARLANE, *A literary history of France*. London, 1974, pp. 424-457.

É por esta altura, sem dúvida, que se firma a grande amizade, enraizada a partir de um assíduo convívio literário, entre o autor da *Castro* e Diogo de Teive, de que os *Poemas Lusitanos* nos dão significativo testemunho (14).

Assim, ao compor a sua tragédia, o poeta António Ferreira rende homenagem ao «douto mestre, doce amigo», mas sem subserviência, criando ele próprio, a par da *Ioannes Princeps*, uma obra original, pincelada aqui e ali com tonalidades da obra teiviana.

1. A EDIÇÃO DE 1587 DA CASTRO: SUAS VICISSITUDES

Quando estudei a *Ioannes Princeps tragoedia* (15), fui sensibilizada para a problemática da sua influência sobre a *Castro*, através de um artigo de Luís de Matos (16) que chamava a atenção para alguns pontos de contacto entre ambas. Ao aprofundar as perspectivas abertas por este trabalho, depararam-se-me provas tão evidentes da inspiração da obra de Teive na de Ferreira que considerei importante estabelecer, em capítulo à parte, o paralelo entre ambas (17). Para a análise da *Castro*, segui então a edição de 1598, que se considera o produto de

(14) Apesar de não ter sido seu discípulo, pois na altura em que Teive ensinava no Colégio das Artes já Ferreira frequentava a Universidade, o poeta chama-lhe «douto mestre, doce amigo» na carta II, IV, que lhe é dedicada, e na Écloga V, *Tévio, às Musas Novo Apolo*, fá-lo juiz de uma contenda entre pastores, testemunhando deste modo o apreço e amizade que por ele nutria. MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA, 'Alguns aspectos do classicismo de António Ferreira' in *Temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, 1972, pp. 39-76, põe a hipótese de Ferreira ter adquirido, neste convívio literário com humanistas como Diogo de Teive, a sua formação grega, que é de crer que possuísse, aliada à sua boa formação latina.

(15) NAIR DE NAZARÉ CASTRO SOARES, *Tragédia do Príncipe João* de Diogo de Teive. Introdução, edição crítica, tradução e notas. Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1977. Este trabalho, tese de licenciatura, que saiu do Seminário de Humanismo e Renascimento, ministrado pelo Prof. Doutor Américo da Costa Ramalho, muito deve à sua superior e profícua orientação.

(16) LUÍS DE MATOS, 'O humanista Diogo de Teive', separata da *Revista da Universidade de Coimbra* 13 (1937) 40-44.

(17) Vide «A tragédia *Ioannes Princeps* e a *Castro* de António Ferreira» in *Tragédia do Príncipe João* cit., pp. 97-132.

uma reelaboração conscienciosa e definitiva do autor (18), e é a única que tem real divulgação nos nossos estudos literários.

De facto, a edição de 1587, saída dos prelos de Manuel de Lira, sem nome de autor, andou perdida durante cerca de um século. A última notícia que dela havia fora dada por Júlio de Castilho, que a utilizou no confronto que fez das duas edições da tragédia de Ferreira (19), que tanta importância viria a ter como ponto de referência de todos os trabalhos ulteriores (20).

A notícia da existência no British Museum de um exemplar desta edição foi pela primeira vez dada em 1954 por A. Irvine Watson, professor do Trinity College de Dublin, no artigo intitulado 'George Buchanan and António Ferreira's *Castro*'. Diz o seguinte: «The British Museum has recently acquired one of the three extant copies of the first edition (1587) of Ferreira's play.» (21)

Passado mais de um decénio sobre esta revelação, não aproveitada pelos estudiosos da tragédia renascentista portuguesa (22), Luís de Sousa Rebelo, em Julho de 1966, consulta e analisa *in loco* esta edição de Manuel de Lira e escrevê sobre ela uma nota bibliográfica, que sai a lume no *Boletim internacional de bibliografia luso-brasileira* (23).

(18) Escreve MENDES DOS REMÉDIOS, no prólogo à sua edição da *Castro*, conforme a ed. de 1598. Coimbra, 1915, p. XX: «Temos, portanto, que a edição de 1598, organizada, dirigida e publicada pelo filho do Poeta, perto de trinta anos depois da morte de seu pai, se não é a mais antiga, é evidentemente a mais autorizada e a que por isso deve ser dada como o texto definitivo.»

(19) JÚLIO DE CASTILHO, *Antonio Ferreira, poeta quinhentista. Estudos biographico-litterarios*. Rio de Janeiro, 1875, tomo I, pp. 223-242.

(20) Vide e.g. o confronto entre a edição de 1587 da *Castro* e a *Nise lastimosa* feito por MENDES DOS REMÉDIOS, *op. cit.*, pp. XXI-XXXVII, e por JORGE DE SENA, *Estudos de história e de cultura* (1.ª série), vol. I. Lisboa, ed. da Revista Ocidente, 1967, pp. 451-468.

(21) *Bulletin of Hispanic Studies* 31 (1954) 65-77 (passo citado na p. 77). O autor dá notícia do estudo comparativo das duas edições da *Castro* que estava a ser feito por H.V. Livermore e agradece as sugestões e a ajuda dadas, para aquele seu artigo, pelos professores E.M. Wilson, A. E. Sloman (Universidade de Liverpool) e E. C. Riley (Trinity College, Dublin). Através destes simples agradecimentos é-nos revelado o conhecimento que, nesta altura, os investigadores ingleses tinham da primeira edição da *Castro*.

(22) Vide e.g. JORGE DE SENA, *op. cit.*, pp. 451-468.

(23) Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 6 (1965) 1168.

Referia, então, que o exemplar tinha exarada a anotação: «Peça mt.º rara. He de António Ribeiro.», o famoso António Ribeiro dos Santos, Elpino Duriense da Arcádia.

Este erudito e bibliófilo da Academia das Ciências de Lisboa forneceu livros e manuscritos a Sir Charles Stuart de Rothesay, embaixador britânico em Portugal, em 1810. Mas não foi por esta via que a edição da *Castro* foi parar ao Museu Britânico.

Este só a adquiriu em 18 de Julho de 1953, por intermédio do livreiro e antiquário A. Rosenthal de Oxford, que, em Junho de 1953 (24), propôs ao Museu a compra da obra.

A publicação do texto de 1587 da *Castro* vem a ser feita por Adrien Roïg (25), estudioso de António Ferreira, que lhe dedica um importante trabalho.

2. CONFRONTO ENTRE AS DUAS VERSÕES DA *CASTRO*

Uma leitura atenta da primeira edição, que me foi sugerida pelo Prof. Roïg, mostrou-me a necessidade de um novo confronto, que, desta vez, tomasse em conta, também, o texto inicial. Esse confronto, como ficará demonstrado, para além de confirmar e reforçar as conclusões a que tinha chegado anteriormente, permite apreciar a evolução do conceito de tragédia em António Ferreira e trazer novas

(24) Foram estes os dados que gentilmente me forneceu Luís de Sousa Rebelo. Ele próprio os colheu dos conservadores do British Museum, que lhe facultaram o acesso aos documentos comprovativos dos trâmites seguidos na aquisição deste exemplar.

(25) Cf. *La tragédie Castro d'Antonio Ferreira. Établissement du texte des éditions de 1587 et 1598, suivi de la traduction française*. Paris, Centro Cultural Português, 1971.

Convencido da descoberta que teria feito, em Dezembro de 1966, no Museu Britânico, da edição de 1587 da *Castro*, A. Roïg dela dá notícia no artigo 'Sur un exemplaire de la *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro* de 1587', *Bulletin des Études Portugaises* 28-29 (1967-1968) 94-120. É, no entanto, de estranhar que, embora o estudo de A. IRVINE WATSON figure sempre nas bibliografias das obras deste investigador (vide e.g. *La tragédie Castro d'António Ferreira...* cit., onde o seu autor afirma, repetidas vezes, ter encontrado a edição desaparecida da *Castro*), Roïg não faça a mínima referência ao mérito do professor inglês.

achegas à questão da autenticidade e originalidade da obra-prima da tragediografia portuguesa (26).

No estudo precedente, cingi-me de preferência à análise de certos aspectos ideológicos e temático-estruturais que melhor poderiam precisar os laços existentes entre a *Castro* e a *Ioannes Princeps* e registei, muitas vezes em pormenor, as aproximações textuais. No entanto, a problemática apresenta-se agora numa nova perspectiva, ao serem colocadas, face a esta fonte, duas edições diferentes da mesma obra. De facto, a evolução da tragédia de Ferreira, documentada nas suas duas edições, dá-se no sentido de uma maior perfeição formal e estilística do texto, que inclui uma diferente estrutura cénica, com reflexo no movimento dramático. É importante, por isso, observar qual das edições se aproxima mais ou mais se desprende da tragédia de Teive.

A) A VERSÃO DE 1598 E O SEU MODELO GREGO

Impõe-se, além disso, provar que a edição de 1587, que saiu anónima (27), e a de 1598, inserta nos *Poemas Lusitanos*, depois da palavra *Fim*, a indicar apenas fim da obra lírica, pertencem ambas ao mesmo

(26) Este trabalho surgiu, em grande medida, da minha participação no Seminário sobre a tragédia *Castro*, orientado em 1984, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pelo Prof. Aníbal Pinto de Castro, a quem agradeço todos os esclarecimentos que me prestou e os livros da sua biblioteca especializada, que gentilmente pôs à minha disposição.

É com prazer que lembro também, reconhecida, os colegas de Seminário que comigo se ocuparam destas matérias.

(27) A respeito da prática do anonimato sob que saíram muitas obras do séc. XVI, como por exemplo *O Fanchono* do próprio Ferreira, as *Trovas de Crisfal* ou a *Comédia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, vide ANÍBAL PINTO DE CASTRO, 'António Ferreira autor da *Castro*', *Arquivos do Centro Cultural Português* 11 (1977) 105-106. Publicado somente em 1587, dez anos depois das tragédias do galego Fr. Jerónimo Bermúdez, *Nise lastimosa* e *Nise laureada*, que versavam o mesmo tema, o texto da *Castro* tinha já vindo a público anteriormente, como no-lo indica o frontispício da edição de Manuel de Lira: *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro; a qual foy representada na cidade de Coimbra. Agora novamente acrescentada*. A vida que esta tragédia teve antes de vir a lume, em letra de forma, justificaria de certo modo a atitude do impressor, que teria preferido o anonimato, por vezes «simples rito de elegância» (cf. EUGENIO ASENSIO, *Estudios portugueses*. Paris, Centro Cultural Português, 1977, p. 449), já que o seu autor era por demais conhecido.

autor, António Ferreira, o que tem sido posto em dúvida por certos críticos (28).

(28) A questão da originalidade de António Ferreira na composição da *Castro* — levantada somente no séc. XVIII, por razões de nacionalismo galego, e não de crítica interna — tem como fundamento básico a anterioridade, na publicação, da *Nise lastimosa* (1577) de Fr. Jerónimo Bermúdez.

Faltavam bases de análise crítica e textual capazes de fazer valer ou perdurar esta hipótese, que tinha já caído no esquecimento de quantos autores portugueses e estrangeiros se ocuparam da *Castro*, quando a discussão se reacendeu, já no nosso século, com os novos argumentos contra a prioridade de António Ferreira aduzidos por REY SOTO, em *Galicia en el tricentenario de Lope de Vega. Una apostilla al Laurel de Apolo (Fray Jerónimo Bermúdez y Antonio Ferreira)*. Madrid, 1935, pp. 30-45. A série de objecções expostas nesta obra foram consideradas «de valor dudoso y parcial» por ALFREDO HERMENEGILDO (*Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1961, pp. 156-162) e não puderam impedir que o estudioso e editor moderno da obra de Bermúdez, MITCHELL D. TRIWEDI (*Primeras tragedias españolas de Jerónimo Bermúdez*. University of North Carolina, 1975, pp. 14-26) considerasse o frade galego como tradutor.

Entre as «damantinas razones» de Rey Soto, refutadas de forma pertinente e rigor científico no estudo de Adrien Roïg dedicado à problemática da autoria ferreiriana (vide o desenvolvimento dos aspectos, aqui genericamente referidos, em *La tragédie Castro d'António Ferreira* cit., pp. 11-39), figura a que diz respeito à posição que ocupa a tragédia *Castro* nos *Poemas Lusitanos*. Esta e todas as outras objecções de Rey Soto foram retomadas recentemente por Roger Bismut. Partindo do pressuposto de que a *Castro* é uma imitação da *Nise lastimosa*, pelo facto de permanecer manuscrita dez anos depois da publicação das *Primeras tragedias españolas* (ROGER BISMUT, 'La *Castro* d'Antonio Ferreira est-elle...d'Antonio Ferreira?', *Les Lettres Romanes* 29 [1975] 320-355), este professor francês chega mesmo a afirmar que nenhuma das edições da tragédia portuguesa é de António Ferreira, morto em 1569, nem pertencem ambas ao mesmo autor (cf. infra, p. 299 sqq.).

No entanto — como muito bem observou A. PINTO DE CASTRO ('António Ferreira, autor da *Castro*' cit., pp. 94 e 104) —, Sá de Miranda, Andrade Caminha, André Falcão de Resende e tantos outros morreram antes de verem publicadas as suas obras. A maior parte da produção dramática de Gil Vicente foi impressa pelos filhos, volvidos quase trinta anos após o seu falecimento; a obra lírica de Camões, por altura da morte do poeta, encontrava-se quase na sua totalidade manuscrita.

A existência de numerosas obras por publicar e a intensa vida cultural que levavam os autores desta época facilitaram a difusão do manuscrito como meio de intercâmbio literário e cultural. Documenta bem este facto a correspondência de Erasmo trocada com Thomas Moro, na intenção de recuperar um manuscrito que emprestara a um amigo comum (JEAN-CLAUDE MARGOLIN, *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis. Étude critique, traduction et commentaire*. Genève, Droz, 1966, p. 27).

Na verdade, só um autor comum seria capaz de dominar o texto primitivo, a ponto de as supressões, transposições e acertos nele executados, além de contribuírem para um maior aperfeiçoamento da redacção definitiva, corresponderem sempre a uma consciente aproximação do conceito de tragédia na sua pureza original — tal como Aristóteles e depois dele Horácio, ou melhor, os seus comentadores, o souberam interpretar (29).

De facto, quem seria capaz, nos últimos anos do séc. XVI, de limar uma obra anónima, tradução de um original espanhol, de maneira a torná-la, no estilo, na forma e no conteúdo, marcadamente clássica, quando em Portugal, à semelhança dos outros países da Europa, os cultores das letras, incluindo Camões, se deixaram embalar na corrente maneirista?

Mas sigamos o texto, no seu evoluir dramático: a edição de 1587 abre com um monólogo, em função protática, do Infante, cujo valor estético tem vindo a ser sobrevalorizado pelos defensores da prioridade da obra de Bermúdez (30).

No entanto, a edição de 1598, ao iniciar *in medias res*, com o diálogo entre a Castro e a Ama, na presença do Coro, introduz-nos no assunto da peça através de rememorações e visões retrospectivas (31) e dá-nos

(29) Vide infra, pp. 309 sqq.

(30) Cf. ROGER BISMUT, e.g. 'La Castro est une traduction remaniée de Nise lastimosa de Bermudez', *Arquivos do Centro Cultural Português* 11 (1977) 599; 'Un exemple d'usurpation littéraire: la Castro d'António Ferreira', *Les Lettres Romanes* 31 (1977) 123-124 e 'La fin d'une imposture: mort d'une Castro', *Les langues néo-latines*, n.º 243 (1981) 17.

(31) Na sua preocupação de encontrar imperfeições no novo prólogo da tragédia de Ferreira e de discordar do classicismo do seu texto, o Prof. Bismut comunicou-me pessoalmente a sua estranheza pela inclusão, na extensa fala de Inês do acto I da edição de 1598 (vv. 39-99), de um «hápx formal», constituído por uma sequência de onze versos (vv. 36-46) em um só período. Neste passo, para apresentar D. Pedro como herdeiro legítimo do trono português, são invocados os seus ascendentes, D. Dinis e D. Isabel, que, por terem já morrido, são, no entender do Prof. Bismut, elementos desnecessários e incongruentes no drama. Note-se, no entanto, que os vv. 45-46 — em que se fala de D. Afonso IV, «filho do grande Dinis, de Isabel santa, / Ambos já no céu claras estrelas» — têm um significado especial neste contexto em que Inês apresenta e dá relevo a tão poderosa razão de Estado que se irá defrontar com a sua razão de amor.

Era, de facto, um tópico da tradição humanista fazer reportar, tal como nestes versos, o prestígio e a fama de um grande príncipe à glória de seus avós. Vide, a

a conhecer, logo à partida, a protagonista caracterizada à maneira clássica, como o não fora na edição anterior: pela sua alta linhagem (vv. 93-96) e culpa involuntária (vv. 51 e sqq.). Além disso, a substituição do estático monólogo do Infante, que inicia a edição de 1587, por uma cena dialogada, de grande beleza rítmica e descritiva, dá oportunidade ao autor de criar a peripécia (32), fazendo evoluir aceleradamente a acção para uma situação de infelicidade no acto III, onde é anunciada a catástrofe, e especialmente no acto IV, onde ela se consuma.

Se tudo isto não bastasse para se afirmar a superioridade estética e estrutural (33) desta nova entrada do acto I, a que se segue um signi-

este propósito, e.g. PIER PAOLO VERGERIO, *De ingenuis moribus*, tradução italiana, apud EUGENIO GARIN, *Educazione umanistica in Italia*, Bari, 1966, pp. 63 e sqq.; M.^o JOÃO FERNANDES, *A oração sobre a fama da Universidade*, ed. de JORGE ALVES OSÓRIO, Coimbra, 1967, p. 131; DIOGO DE TEIVE, *Tragédia do Príncipe João*, ed. cit. de NAIR DE NAZARÉ CASTRO SOARES, vv. 1147-1148, pp. 232-233 e 311.

Sendo assim, Ferreira exprimia desta forma, na sua peça, os valores culturais do seu tempo, que estavam de acordo também com os ideais estéticos do teatro trágico de então. GIRALDI CINZIO, preocupado com a actualidade do seu drama (cf. infra, pp. 314-315), afirma em *Discorso ovvero lettera di Giovambattista Giraldi Cintio, intorno al comporre delle commedie e delle tragedie a Giulio Ponzio Ponzoni*, in *Scritti estetici*, Milano, 1864, parte seconda, p. 34: «... l'Altile, la Selene, gli Antivalomeni e le altre, solo per servire agli spettatori, e farle riuscire più grate in iscena, e conformarmi più con l'uso dei nostri tempi.»

A extensão do referido passo da *Castro* e o seu carácter retórico justificam-se pela influência senequiana, presente nesta tragédia, como nas obras clássicas do Renascimento, de acordo com os gostos da época, assim revelados por CINZIO (*ibid.*, p. 98): «Perché avendosi a parlare nella tragedia di cose grandi e reali, come conviene alla sua gravità, s'usano in lei ragionamenti lunghi, come nel lodare, o biasimare costume, vita, signoria, sesso, età, od altre simili cose che convengono agli episodi, o alle digressioni introdotte per abbellire e per aggrandire la favola.»

(32) Vide ARISTÓTELES, *Poética*, 1452a 22-24 e 1453a 12-16, com os comentários de 1548 de ROBOTELLO (vide *Francisci Robortelli Vtinensis in librum Aristotelis de arte poetica explicationes*. Florentiae, in officina Laurentii Torrentini Ducalis Typographi, 1548, pp. 105-108 e 133-135) e os de 1554 de GIRALDI CINZIO (*Discorso ovvero lettera cit.*, p. 62).

(33) JORGE DE SENA, *op. cit.*, pp. 513-514, refere que a primeira fala de Inês é uma pseudo-estrofe de canção petrarquista, muito embora não haja «paradigma», pois, se existe um esquema estrófico de alternância quase constante de medidas — seis e dez sílabas —, não há rima consoante, mas apenas alusões toantes. Este recurso estrutural, de grande efeito rítmico, insere-se na liberdade métrica que Ferreira usa na sua tragédia (vide em ADRIEN ROÏG, *António Ferreira. Études sur sa vie et son œuvre (1528-1569)*. Paris, 1970, o quadro «genres, mètres et strophes», p. 49);

ficativo e curto solilóquio, quase uma prece do Infante, que o Coro comenta, sobraria ainda a vantagem de, nestas duas cenas que substituem o longo monólogo do texto inicial, se apresentarem, como num díptico, Inês e Pedro, ambos heróis e vítimas, nesta tragédia, em cenas onde a progressão dramática é evidente.

Por outro lado, só um autor comum a ambas as peças, que sentisse a necessidade de aligeirar, embelezar e enriquecer dramática e cenicamente o começo da acção, seria capaz de fragmentar o longo monólogo inicial da edição de 1587 e utilizar versos seus em duas falas do Infante em actos distintos, na segunda edição, na cena III do acto I, vv. 390-399 e 455-456, e cena I do acto V, vv. 1-21, 23-34 e 35-41, conseguindo um efeito estético e emocional assinalável e um maior rigor dramático, como adiante veremos.

Mas não é este o único exemplo de um domínio perfeito do texto primitivo por parte do autor da edição de 1598, onde as supressões, transposições e arranjos obedecem não só a uma fina sensibilidade artística como ainda a uma consciente depuração da obra, que ganha em tensão dramática e em rigor e hieratismo clássicos. É o caso também deste I acto, na cena em que se confrontam o Infante e o

mas não corresponde a uma ruptura do metro recitativo único em favor do uso da estrofe de canção, como acontecera na *Canace* de Sperone Speroni, que foi alvo de severas críticas (ETTORE PARATORE, 'Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500' cit., pp. 58-59).

António Ferreira, ao usar uma única vez e no início da peça esta pseudo-estrofe lírica, que ecoa na intervenção final do coro, em estrofes de canção perfeitas, marca assim o ritmo de entrada e de saída deste primeiro acto, onde uma indelével nota lírica se percebe. Veja-se, a este propósito, o paralelo que WICKERSHAM CRAWFORD estabelece entre o início da *Castro* e os do *Íon* de Eurípides, do *Agamemnon* de Séneca e da *Sofonisba* de Trissino ('The influence of Seneca's tragedies on Ferreira's *Castro* and Bermudez' *Nise Lastimosa* and *Nise Laureada*' cit., p. 175).

Merecem também especial relevo, por se ajustarem à estrutura métrica da *Castro*, as considerações de Giraldi Cinzio sobre o ritmo do verso na poesia trágica: «...tornando al ragionamento de' versi, quelli del coro debbono esser tutti composti alla dolcezza, sia egli lieto, o sia piangevole, o stabile, o mobile: e questa dolcezza è generata dalle rime che cadono ne' versi, parte intieri, e parte rotti: che, come i versi intieri fanno la gravità, così i rotti la dolcezza [...] Convengono anco nelle tragedie le rime nelle parti morali e nelle affettuose, che siano indotte o per mover compassione, o per dimostrare improvvisa allegrezza: [...] Le altre parti della tragedia debbono esser di versi intieri senza rime [...]» (cf. *Discorso ovvero lettera* cit., pp. 58-59.)

Secretário e é apresentado o conflito entre a razão de amor e a razão de Estado, que dá vida à tragédia. É nítida a preocupação do autor de remodelar o seu texto, tendo em conta os dois princípios aristotélicos do verosímil e do necessário, no que se refere aos caracteres (34).

Assim, a fala que, na primeira edição, o Infante dirige ao Secretário, seu confidente e voz do bom senso (vvi 164-167):

*Perdoote esse amor, & confiança
ousada com que falas. Vay a vante
que eu te seguro que inda que não queyrã
ouvirte, ouço esta fee com que me acusas.*

é substituída por um único verso, cheio de vigor:

Que tão livre te faz e tão ousado?

(v. 301)

Na sua firmeza e concisão, este verso é mais conforme, é mais verosímil com o carácter violento e arrebatado do Príncipe, tal como ele se revela nesta mesma cena, na forma como despede o Secretário, mensageiro da prudência e da razão: *Vai-te diante de mim, fuge minha ira!* (35) e mais adequado também à expressão do seu desespero e desejo de vingança no epílogo da obra.

Ainda nesta cena final do I acto, outras modificações se verificam que, para além de favorecerem uma mais estreita observância destes dois princípios da verosimilhança e da necessidade, no que se refere aos caracteres e à extensão da obra, dão uma maior dignidade e um mais alto estado à figura da protagonista (36).

(34) Vide ARISTÓTELES, *Poética*, 1454a 22-36, e *Retórica*, 2. 12-14; HORÁCIO, *Arte poética*, 125 e sqq., 156-178 e 310-322; ROBORTELLO, *Explicationes* cit., pp. 167-176; GIRALDI CINZIO, *Discorso ovvero lettera* cit., pp. 70-71 e 91 e sqq.

(35) Versos 338 e 480, respectivamente na primeira e segunda edições da *Castro*.

(36) Vide ARISTÓTELES, *Poética* 1453a 7-11. HORÁCIO, ao tratar da *elocutio*, afirma que, na tragédia, ela deve ser conforme à alta dignidade das personagens (vide *Arte poética*, 95 e sqq. e 220-250); ROBORTELLO, *Explicationes* cit., pp. 129-133; GIRALDI CINZIO, *Discorso ovvero lettera* cit., pp. 27 e 30.

Veja-se o início da fala do Secretário (vv. 198-206) do texto de 1587:

*Aquelle claro sangue, aquele nome
 Heroico e divino, e em todo mundo
 Honrado e milagroso dos Reis altos
 De cujo tronco vens, não fica escuro
 Juntando-se com outro diferente
 Tanto delle como he o baixo e bastardo
 De Ines Pires de Castro, que vem de outros
 Vassallos teus, nascidos e criados
 Pera soo te servirem e obedecerem? (37)*

que foi substituído por este mais contido (vv. 332-229):

*Aquelle claro sangue, aquele nome
 Heróico tão alto, e em todo mundo
 Honrado e conhecido dos Reis grandes
 De cujo tronco vens, não fica escuro,
 Misturado com outro diferente
 Dos que foram nascidos e criados
 Pera humildes sofrerem teu real jugo
 Obedecendo ao imperio e aos acenos?*

E ainda os vv. 208-211:

*... o gram perigo
 Em que pões este Reyno, com a privança
 Desses parentes seus, que tanto podem
 Com teu favor...*

versos estes que, por sua vez, assim foram atenuados (vv. 341-344):

*... o grão perigo
 Em que pões este Reino, coa soberba
 De poucos, que ergues tanto e tanto podem
 Com teu favor [...]*

(37) É meu o sublinhado, neste passo e nos que se seguem.

A contensão clássica é manifesta na forma como foge a aludir expressamente a pormenores que escureceriam o nome de Inês: a sua bastardia e a nefasta influência dos seus parentes, referidas no texto da primeira edição (38).

É em nome também desta preocupação de engrandecer as personagens da sua tragédia, tal como acontece no teatro clássico, que as falas do acto I (vv. 267-407) da segunda edição omitem os passos da primeira que se referem ao casamento secreto e à atitude do Infante em não o querer divulgar. De facto, este procedimento de D. Pedro só se compreenderia se a condição social de Inês, posta claramente em causa nesta edição de 1587, o impedisse; e concorreria, além disso, para dar uma má imagem do príncipe. Nestes aspectos particulares, o texto primitivo da tragédia não corresponderia às normas aristotélicas, no que se refere à condição social elevada das personagens trágicas e à sua culpa involuntária (39): por isso foi objecto de revisão.

(38) O texto da primeira edição segue de perto os dados cronísticos: vide RUY DE PINA, *Chronica de ElRey Dom Afonso o Quarto*, conforme a ed. de Paulo Craesbeeck, Lisboa, 1653 (Lisboa, 1936, cap. LXIV, pp. 194-195): ... & assi por elRey seu padre requerido, & amoestado q̄ cazase, ou dísse se D. Ines hera sua molher pera ser por isso hõrada & tratada de todos como merecia, elle em vida, sempre negou que o cazamento entre elles era feyto, nem tam pouco quis com outra molher cazar, para que daua escusas, & pejos que a sò sua vontade, & affeyçam sem mais razoens favoreciam [...] & o pejo principal q̄ se diz que tinha pera a nam declarar por molher, era por ella não ser filha legitima de Dom Pedro de Castro [...] & porem porque ella tinha seus irmãos Dom Fernando de Castro, & Dom Aluaro Pires de Castro, que eraõ em Castella grandes senhores, & asi por respeito, dellacomeçauaõ ter muita parte em Portugal, & ouuesse delles por isso grande receyo à vida, & sucessam do Infante Dom Fernando filho primogenito...

Mais adiante o cronista insiste: ... & posto que por elRey [...] & senhores isto fosse aconselhado ao dito Infante Dom Pedro, & a inda dito com certa declaração, & cõsultas que avia continuas da morte de Dona Ines pera que asaluasse, ou segurasse em tal lugar que sua vida não coresse risco, elle dito Infante [...] sem numqua querer de clarar, & afirmar que era com ella cazado, numqua quis aisso obedecer, & sobre isso era posto com elRey seu pay em grandes desvayros [...].

(39) Para que a acção suscitasse o temor e a piedade, estimulantes da catarse, os heróis deveriam ser de elevada condição social, sem se distinguirem pela excelência da sua virtude, mas semelhantes a nós, os espectadores (*περὶ τὸν ὄμιον*) e deveriam cair na desgraça não por perversidade, mas pelo seu erro involuntário. Vide ARISTÓTELES, *Poética*, 1453a 5-12; ROBORTELLO, *Explicationes* cit., pp. 128-133; GIRALDI CINZIO, *Discorso ovvero lettera* cit., p. 128.

Os versos modificados são os seguintes:

*Meus duros pais não curem de cansarme
Porque não posso nisso obedecerlhes
Nem em o não fazer desobedeço.
Hua cousa farey soo em quanto vivem
O nome de molher terey secreto.
Chamemlhe minha dama, ou minha amiga
Mas, com mayor razão, minha senhora.
E tu por tal daqui a reconhece.
Confio isto de ti, não mo descubras.*

(vv. 257-267)

Este passo vai ser revisto na segunda edição e substituído por um fragmento do monólogo que introduz a edição de 1587 (vv. 79-89), em que o Infante, para afirmar a razão da desobediência a seu pai, exprime, em uma série de *adynata*, a impossibilidade de se apartar de Inês. Eis o texto da edição de 1598 (vv. 386-401), que, à excepção dos dois últimos versos, adaptados a esta nova situação, é extraído, com ligeiras variantes, do referido monólogo:

*Meus duros pais não curem de cansar-me
Porque nem posso nisso obedecer-lhes
Nem em o não fazer desobedeço.
Arranquem-me a vontade deste peito,
Arranquem-me do peito est'alma minha,
Então acabarão o que começam.
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
Andará ao contrário de sua ordem,
Que eu, ó Castro, te deixe, ou nisso cuide.
Dei-te alma, dei-te fé, guardá-la-ei firme.
Confio isto de ti, não mo descubras.*

A esta fala do Infante segue-se a do Secretário, que omite por completo, sem os substituir por outros, os versos que concluem a fala corres-

pondente na primeira edição. Os versos retirados são os seguintes:

*Quererte apartar dela é impossível.
Vejo de que fugir, não sey que siga!
Descubrete, Senhor! Já que assi queres,
Pubrica a por Senhora, que isso querem
Teus pays & Reyno. Pode ser que entanto
O tempo abrandará toda aspereza.*

(vv. 271-276)

Na edição de 1598 tudo permanece, no que se refere ao casamento, no plano do estritamente necessário para conceder dignidade à protagonista e não a desaparecer do pedestal de heroína trágica. Já antes, com a intenção de elevar Inês da vulgaridade e a justificar, no seu erro, com um amor na flor da idade — *topos* literário desde Petrarca —, o poeta descarta os dados históricos (40), pondo na boca de Inês estas palavras, que aludem à paixão anterior ao casamento do príncipe com D. Constança (I, vv. 51 e sqq.):

*Sabes como em saindo dos teus braços,
Ama, na viva flor da minha idade
(Ou fosse fado seu, ou estrela minha)*

(40) Já no *Cancioneiro Geral*, Garcia de Resende põe na boca de Inês estas palavras: *Eu era moça, menina [...] / Foy-m' o Principe olhar / por seu nojo e mynha fym* (*Cancioneiro Geral*. Texto estabelecido, prefaciado e anotado por ÁLVARO J. DA COSTA PIMPÃO e AIDA FERNANDA DIAS. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973, vol. II, p. 313).

É importante notar que o principal teorizador da tragédia no séc. XVI, GIRALDI CINZIO, no seu *Discorso ovvero lettera* cit., p. 16, interpretando o passo da *Poética*, 1451b — não sem forçar o seu significado —, afirma que Aristóteles observava que, quando o poeta escrevesse sobre factos históricos, devia tratá-los não tal qual tinham acontecido, mas como verosímeis. Por isso, na sua obra, deu o maior relevo à ficção. Sobre este aspecto, vide ETTORE BONORA, 'La teoria del teatro negli scrittori del '500', in: *Il teatro classico italiano nel '500'* cit., p. 238.

GIRALDI CINZIO, mais adiante (*op. cit.*, pp. 46-47), assim se refere ao valor criativo do poeta, mesmo no que se refere às figuras históricas, que põe em cena: «A presso non è tenuto il poeta servare tutti i nomi che l'istorico ha usati in descrivere la azione: ma solo que' due o tre senza i quali non si potrebbe conoscere l'azione: il resto de' nomi sono in sua mano: e tali quali egli vuole, tali fingerli si puote.»

Aqui está a resposta à dúvida posta sobre a ausência, na *Castro*, da personagem Álvaro Gonçalves (cf. infra n. 59). Sobre a ficção na poesia, vide também HORÁCIO, *Arte poética*, 119-121, 151-152 e 338 sqq.

*Cos olhos lhe acendi no peito fogo [...]
 Por mim lhe aborreciam altos estados,
 Por mim os nomes de Princesas grandes [...]*

Se, neste caso, a necessidade dramática confere verdade poética a este «amor primeiro» de Inês e Pedro, também no passo que se refere ao casamento de ambos é visível a arte com que Ferreira o insinua, sem contudo comprometer a verdade histórica:

*Se pecado houve já, já está purgado
 Com esse ânimo firme, com que já ambos
 Estais confederados santamente.*

(Acto III, vv. 118-120)

Desta forma, alude-se, não sem uma certa ambiguidade, à união dos dois amantes, que não exclui aqui a possibilidade de ter sido firmada apenas pelo recurso ao direito natural. Esta atitude de reserva num ponto delicado, em que a história e a lenda se confundiam, permitiu também ao autor uma mais estreita obediência aos princípios aristotélicos do verosímil e do necessário, com repercussões na extensão da obra, na medida em que foram retirados do texto primitivo os versos que aludiam explicitamente à celebração do casamento (Acto III, vv. 163-169).

Mas a observância, por parte de Ferreira, destes preceitos, que em Aristóteles, em Horácio e nas *Poéticas* do Renascimento foram aceites como suporte da unidade da acção, verifica-se ainda na cena I deste acto III. Várias falas do diálogo de D. Inês com a Ama, que continham uma reflexão sobre o sonho trágico da protagonista, semelhante à da *Ioannes Princeps*, foram suprimidas. Apesar disso, a explanação do sonho, na edição definitiva, é mais elaborada e mais perfeita do ponto de vista poético e dramático. A edição de 1587 não continha senão este *topos*, sem grandes elementos simbólicos ou enquadramento ambiental:

*Entam sonhey, que estando eu nesta salla,
 Assi como agora estou, co estes meus filhos
 Entrauão huns liões tam furiosos*

*Que remetendo a mim com suas unhas,
Os peitos me rasgaram, & eu em vendoos,
Começaua a gritar por meu Senhor...*

(vv. 47-52)

A edição de 1598 começa por colocar a protagonista num cenário de pesadelo, só por si inspirador do medo, que Inês descreve com grande finura psicológica:

*Então sonhei que, estando eu só num bosque
Escuro e triste, de ùa sombra negra
Coberto todo, ouvia ao longe uns brados
De feras espantosas, cujo medo
M'arrepiava toda e me impidia
A língua e os pés; eu co'alma quase morta,
Sem me mover [...]*

(vv. 47-53)

Como réplica do *locus amoenus* que introduzia o acto I (41), em que víamos Inês no gozo eufórico da felicidade, a própria paisagem torna-se reveladora da mudança da fortuna, numa espécie de conivência entre a natureza e a fatalidade.

Só então começa a narração do sonho (v. 54), em que todos os elementos são simbólicos e correspondem aos avanços e retrocessos da

(41) Note-se que o Prof. Bismut julga este passo inspirado em Bérroul, *Le roman de Tristan* (vv. 2065-2074). Cf. 'La tragédie *Ioannes Princeps* et la *Castro* d'António Ferreira', *Arquivos do Centro Cultural Português* 20 (1984) 436.

A ocorrência do *locus horrendus* na descrição do sonho, em que entram animais ferozes, tais como o leão, o lobo, os cães raivosos (vide e.g. *Jephtes*, vv. 95 e sqq.; *Sofonisba*, vv. 101 e sqq.) é, nas tragédias renascentistas, um lugar-comum.

Da «grande forêt» do romance de Bérroul, que corresponde ao «bosque escuro» da versão da *Castro* de 1598, aproximo antes a «selva escura» do sonho da *Sofonisba*, que ecoa o início da *Divina Comédia* de Dante.

De facto, não haverá com certeza nesta tragédia, nem na *Nise lastimosa* de Bermúdez, como pretende o Prof. Bismut, influência directa de um romance de cavalaria, ainda que conhecido. O que estamos é perante um lugar-comum na tragédia — neste caso, o sonho profético —, onde as semelhanças de autor para autor adquirem um significado muito relativo e não implicam necessariamente uma relação intertextual directa.

fortuna, que vai ser jogada em cena, nos próximos momentos: o rei, neste caso, dos animais, *um bravo lião* — note-se o cognome de D. Afonso IV — *a mim se vinha / Coa catadura fera, e logo manso / Para trás se tornava* (vv. 54-56). Era o pai, o avô, o rei que abrandava e se comovia perante a sua súplica.

Mas invejoso desta sorte, o *fatum* — personificado nos seus executores, os conselheiros — atacava de novo: *Não sei donde salam uns bravos lobos / Que remetendo a mim com suas unhas, / Os peitos me rasgavam. Então alçava / Vozes aos Céus, chamava meu Senhor* (vv. 57-60).

António Ferreira conseguia dar deste modo à cena I do acto III da ed. de 1598 uma maior beleza descritiva, ao mesmo tempo que o enriquecia quanto à peripécia. A primeira fala de Inês deixa logo adivinhar uma atmosfera de tensão que contrasta com a que introduz a peça, sobretudo na edição definitiva. Todavia, para tornar cada vez mais denso este clima onde a tragédia se irá consumir, recorre o autor à integração do *locus horrendus*, onde a protagonista se vê colocada em sonho, que em breve adquire realidade. Através dele, era possível visualizar Inês num outro quadro, com outras cores, a outra luz. A peripécia ganhava assim maior realce.

Além disso, o texto primitivo era aligeirado, nesta cena I do acto III: a partir do v. 93, que correspondia na segunda edição ao v. 99, condensava-se em 67 versos o que inicialmente era dito em 127.

A esticomitia, que vai conferir movimento e vigor argumentativo ao diálogo, e a nova distribuição, em menor número de falas, de alguns versos, que mais se afastavam de uma narrativa fastidiosa e repetitiva, revelam um elevado sentido estético e um perfeito domínio e manejo do texto, em função sempre do que era objectivo do autor — uma maior contenção, ao gosto clássico. A superior perfeição dramática da edição definitiva manifesta-se também na forma como termina esta cena inicial do acto III. Ao retirar a última intervenção de Inês da ed. de 1587 (vv. 214-220), Ferreira quer deixar no ar uma nota lírica de esperança, trazida pelas palavras da Ama, que são um convite à alegria e à confiança. Surge de novo o *locus amoenus* (vv. 153-166) onde Inês deveria desfrutar de todos os bens e gozar feliz os seus dias. Mas esta abertura, esta clareira momentânea, de novo se fecha, para ser ainda maior o efeito trágico da notícia da morte iminente da heroína, que o Coro, logo a seguir, na cena II, anuncia. A mão correctora de um mesmo autor está presente também nesta cena, sensivelmente

igual em ambas as edições. As diferenças são ditadas pela velocidade e tensão dramáticas que dão a cada verso o tom incisivo ou o recorte lamentoso de um suspiro ou de um grito de alma:

DONA INES *Triste*
De mim, triste! que mal, que mal tamanho
He esse que me trazes?

CHORO *Mal de morte.*

DONA INES *Mal grande!*

CHORO *Todo teu, sobre ti vindo.*

DONA INES *He morto o meu Senhor, o meu Iffante?*

CHORO *Ambos morreréis cedo.*

DONA INES *O nouas tristes!*

AMA *Como? porque rezam?*

DONA INES *Porque mo matam?*

(vv. 227-233)

A admirável finura e sentido do poético-dramático desta cena é ainda mais sensível no texto da segunda edição, onde o diálogo se trava apenas entre a heroína e o Coro:

CASTRO *Triste*
De mim, triste! Que mal, que mal tamanho
É esse que me trazes?

CORO *É tua morte.*

CASTRO *É morto o meu Senhor? o meu Ifante?*

CORO *Ambos morreréis cedo.*

CASTRO *Oh novas tristes!*
Matam-me o meu amor? Porque mo matam?

(vv. 173-178)

A maior expressividade e emoção deste passo advém da sua depuração e redução ao essencial: verso e meio da primeira edição, repartidos pelo Coro e por Inês (vv. 229-230), resumem-se a um simples hemistiquio: *É tua morte* (v. 175), enquanto duas falas de Inês, entrecortadas em *antilabê* por uma intervenção da Ama (vv. 232-233), se concentram em uma só (vv. 177-178), em que é repetida a ideia do

verso de maior dimensão poética e sentido mais pregnante de toda a tragédia: *É morto o meu Senhor? o meu Ifante?* (42)

A reelaboração da cena inicial do acto IV, tal como aconteceu no anterior, obedece a um aperfeiçoamento formal do texto (43) e a uma expressão contida daquilo que era retórico e desnecessário, segundo a nova orientação dos gostos do autor. Assiste-se assim, na versão definitiva, à supressão, por vezes, de vários versos, em falas que se mantêm nas duas edições, e à omissão de intervenções que eram dispensáveis à evolução dramática. Destas últimas, são por vezes aproveitados alguns versos ou apenas parte deles, que entram na estrutura do novo texto.

São suprimidos, por exemplo, em falas de Inês que se mantêm nas duas edições; o v. 21, que é um aposto, sem valor estético ou ideológico significativo; os vv. 68-72, que são uma explanação sobre a justiça, que Inês pedê para si; os vv. 249-252, que apresentam um devaneio sobre o seu destino trágico.

Retirados também, de uma intervenção de Coelho, que é comum a ambas as edições, os dois versos finais (vv. 189-190), que não só a tornavam mais extensa, como atenuavam o vigor com que termina o texto definitivo.

As sucessivas falas do diálogo do rei com D. Inês, na primeira edição, vv. 85-130, resumem-se, na de 1598, a duas apenas: uma do Rei (vv. 79-80), aproveitamento dos vv. 102-103 de ed. de 1587, e outra da Castro (vv. 81-91), adaptada também de duas falas distintas da primeira edição (vv. 105-110 e 116-121).

Fruto ainda de uma reelaboração dos vv. 137-152 do texto primitivo é a curta intervenção da Castro, vv. 97-103, em que esta se dirige aos conselheiros, Pacheco e Coelho, para lhes recordar o dever que têm, como cavaleiros, de a defender.

Sem querer abusar da aridez dos números, convirá dizer que é sem dúvida significativa a redução em cinquenta e cinco versos desta cena I do acto IV.

(42) Comentários elogiosos têm vindo a ser feitos, ao longo dos tempos, a este lance dramático. Vide e.g. ALMEIDA GARRETT, *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa* in *Obras completas*. Lisboa, vol. II, 1904, p. 351, e JORGE DE SENA, *op. cit.*, p. 543.

(43) Vide infra n. 169 a análise dos vv. 196-197 (1.^a edição) que correspondem aos vv. 145-146 (2.^a edição).

A cena II deste mesmo acto corresponde genericamente nas duas edições, se abstrairmos dos versos que, em função da *elocutio* (44), foram pelo autor retocados ou objecto de subtis acertos (45).

Com a preocupação de melhor definir o *ethos* (46) da personagem que decide o conflito, o carácter e a indecisão de D. Afonso IV — que, num rasgo de comoção e humanidade, perdoa a Inês para, logo a seguir, e em consequência da profunda tensão que sobre ele se exerce (47), permitir a sua morte (já iminente a partir do acto II) —, António Ferreira vai acrescentar a este acto a cena III, que não existia na edição de 1587.

Além disso, a actuação do Coro-personagem, nesta cena, de grande profundidade psicológica, vai conferir uma dimensão poética universal à dor privada do Infante, o que enriquece a acção, quase linear, da peça.

O V acto da tragédia de Ferreira, que, na economia dramática, serve apenas para consignar um certo número de elementos que sobre-carregariam a acção ou se oporiam ao *decorum*, é ainda, nesta edição de 1598, a perfeita expressão do *pathos* (48): assistimos de novo à morte da heroína, ocorrida fora de cena, mas reflectida e prolongada agora na alma de D. Pedro, que ao longo da peça sempre foi identificada com a da sua Inês (49). O tom patético que ressalta do arrebatado

(44) Sobre a *elocutio*: ARISTÓTELES, *Poética*, 1450b 13-15; HORÁCIO, *Arte poética*, 40 e sqq.; ROBORELLO, *Explicationes* cit., pp. 69-70; GIRALDI CINZIO, *Discorso ovvero lettera* cit., pp. 95-96.

(45) Estão neste caso os vv. 279, 306-307, 339 e 340-342 que correspondem, na segunda edição, respectivamente, aos vv. 224, 251-252, 283 e 284-286.

(46) Vide ARISTÓTELES, *Poética*, 1450 b 8-13; HORÁCIO, *Arte poética*, 125 e sqq., 156 e sqq. e 315 e sqq.; ROBORELLO, *Explicationes* cit., pp. 67-69; GIRALDI CINZIO, *Discorso ovvero lettera* cit., pp. 69-71.

(47) Sobre o valor dramático da indecisão de D. Afonso IV: A. C. COIMBRA MARTINS, 'La fatalité dans la *Castro* de Ferreira', *Bulletin d'histoire du théâtre portugais* 3 (1952) 184.

JACINTO DO PRADO COELHO, 'Relendo a *Castro* de Ferreira', *Ocidente* 36 (1949) 18-21, põe em paralelo a figura do rei e as restantes personagens, situando nela o carácter dramático da obra: «Afonso IV, em Ferreira, é a personagem de maior interesse dramático. Tirando o sucesso exterior, que é morte de Inês, na peça só há acontecer dramático no espírito do rei.»

(48) Vide ARISTÓTELES, *Poética*, 1452 b 10-13 1456 a 37-38; ROBORELLO, *Explicationes* cit., pp. 116-117 e 223-224; GIRALDI CINZIO, *Discorso ovvero lettera* cit., pp. 38-39.

(49) A difusão, no século XVI, dos ideais petrarquistas do amor platónico leva à identificação dos amantes e à expressão da simultaneidade da sua morte na *Sofó-*

transbordar de uma paixão já sem remédio, porque a sua amada, sem ele o saber, já não vive, estava esbatido no monólogo da edição inicial. Este não era mais do que um reafirmar lírico e saudoso do sentimento do infante por Inês, como o indica a utilização do metro hexassilábico, que lhe confere um carácter de monódia lírica, ao gosto euripídiano.

Na verdade, o texto que abria a edição de 1587 e tinha aí apenas um valor expositivo e premonitório da acção trágica, adquire, com a sua transposição para o início do V acto, uma assinalável eficácia dramática, que corresponde também a um maior rigor formal — a clássica uniformidade do metro usado nas várias falas das personagens em cena.

A análise global das duas edições existentes da obra de Ferreira, segundo os preceitos estéticos da tragédia grega, vem demonstrar, sem dúvida, como já tenho vindo a referir, a maior proximidade da edição definitiva dos moldes clássicos, no que diz respeito à peripécia, ao alto estado e condição social elevada da heroína, ao pensamento, à *elocutio*, à subordinação aos princípios da verosimilhança e necessidade — quanto aos caracteres e à extensão da obra — e mesmo até no que se refere ao efeito emocional da acção nas personagens em cena (50) e, correlativamente, no espectador.

Interessa agora analisar o papel do Coro nas duas edições e a sua disposição cénica no final de cada acto: se o Coro, como se tem afirmado, é o elemento clássico mais evidente na textura da peça (51),

nisba, na *Rosmunda*, na *Orazia*, na *Ioannes Princeps* e na *Castro*, pelo que, neste particular, se poderiam estabelecer paralelos entre as várias tragédias.

(50) Este aperfeiçoamento do *ethos* das personagens, no tocante à expressão comovida e ao sentimento trágico que sobre elas pesa, na edição revista e corrigida de António Ferreira (vide sobretudo a atitude de D. Afonso IV na cena III do acto IV), é do maior interesse, por corresponder, no autor, a uma certa maturação do sentido do trágico.

A este propósito, é curioso lembrar, por exemplo, que a grande novidade e valor do teatro de Torquato Tasso, dos finais do século XVI (cf. *Torrismondo* de 1587), reside precisamente na dimensão trágica das personagens em cena (vide ETTORE PARATORE, 'Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500' cit., pp. 65-66).

(51) Sobre o coro como elemento clássico, vide e.g. F. COSTA MARQUES, *Castro*. Introdução, notas e glossário. Coimbra, 1974, p. 34.

Vide a análise estética e formal dos coros da *Castro* em JORGE DE SENA, *op. cit.*, pp. 512 e sqq., e ADRIEN ROÏG, 'Sur un exemplaire de la *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro* de 1587' cit., pp. 109-120.

cumpre-me agora verificar se a actuação, ao longo dos vários actos, sofre alguma alteração da primeira para a segunda edição. De facto, assim acontece.

Atentemos na edição de 1598: o Coro, em cena, no início da peça — pois a ele se dirige Inês na sua primeira fala —, é espectador mudo do seu diálogo com a Ama. Logo a seguir, intervém a comentar as palavras ditas em solilóquio pelo Infante (vv. 234-238) e é interlocutor na cena final deste acto, com duas intervenções de três versos cada uma, em que aplaude as palavras do *conselheiro fiel, ousado e forte* (vv. 364-366) ou reafirma a obstinação de D. Pedro, nestes termos:

*Oh! quão perigoso é qualquer princípio
De mal, que um só descuido pode tanto,
Que traz um ânimo alto a tal baixaza*

(vv. 457-459)

palavras estas que ecoam nos vv. 42-44 da fala de Pacheco, no acto II (52).

O Coro, que deve desempenhar na tragédia o papel de um actor (53), no acto I da edição de 1587 não surgia como personagem, mas somente a entoar o canto final, correspondente ao párodo. Na edição definitiva, o Coro das moças de Coimbra, sempre solidário com Inês — como se pode ver pela sua atitude comovida e lamentosa ao longo dos actos III e IV —, assume, com a sua intervenção nas duas falas da cena III do acto I, o valor de um verdadeiro coro de tragédia clássica, onde se concilia perfeitamente esta atitude de imparcialidade, voz do senso

(52) A. IRVINE WATSON, 'George Buchanan and António Ferreira's *Castro*' cit., pp. 68-69, alude à existência desta ideia em *Il Principe* de Maquiavel, donde teria passado para a *Baptistes* de Buchanan, vv. 560-562, e, por imitação desta peça, para a *Castro* de António Ferreira. Curioso é notar, no entanto, que esta ideia tinha expressão corrente na literatura da época, pois não só se encontra na *Ioannes Princeps*, vv. 385 e sqq., como ainda no *Panegírico do rei D. João III* de João de Barros (*Panegíricos*. Lisboa, 1937, p. 89).

(53) Vide ARISTÓTELES, *Poética*, 1456 a 25-32; HORÁCIO, *Arte poética*, 193-201; ROBORTELLO, *Explicationes* cit., pp. 219-222; GIRALDI CINZIO, *Discorso ovvero lettera* cit., pp. 50-51. (Apesar de o texto de Cinzio apresentar lacunas, percebe-se a preferência dada aos *cantica* do coro, que estabelecem a divisão entre os actos.)

comum, com a constante preocupação e simpatia pela protagonista e pelo seu destino (54).

Nos actos II e III, o papel desempenhado pelo Coro é comum a ambas as edições. É curioso notar, no entanto, que o acto II é o único em que, antes do êxodo, o Coro se não pronuncia no decurso da acção, mas tem dela um perfeito conhecimento e adquire saber político para entoar o *canticum* final.

Na última cena do acto IV que, como vimos anteriormente, não existia na edição de 1587, a actuação do Coro é da maior importância: ao apresentar-se, na figura do corifeu, como uma verdadeira personagem que comenta e serve de didascália à acção, coloca os espectadores perante a consumação da catástrofe:

*Ouves os brados da inocente moça?
Ouves os choros dos inocentes filhos?*

sem ousar julgar ninguém, nem o Rei, nem os Conselheiros, mas exprimindo o maior repúdio pela crueldade do acto em si. Nas palavras *Bom é teu zelo; o conselho, leal; cruel, a obra.* — faz-se a condenação frontal da morte de Inês, que é projectada para o futuro (v. 296), numa antevisão proléptica da fortuna do tema e do seu tratamento poético.

Assim, antes de se despedir, nesta sua última intervenção falada, apresenta-se como um espectador ideal, a reflectir e interpretar os factos ocorridos, como um perfeito coro de tragédia clássica, a que não falta a consciência da verdadeira dimensão do conflito.

Em suma, verifica-se uma presença mais actuante do Coro, na edição definitiva da *Castro*, o que confere à acção uma maior variedade e riqueza cénico-dramática, própria do teatro grego. Não é contudo somente nas intervenções dialogadas, na sua função específica de personagem, concentrada na figura do corifeu, que a *Castro* tenta adaptar-se aos moldes da tragédia grega, tão apreciada por Horácio, grande mentor do Renascimento. Também os trechos corais entoados

(54) Sobre a função do coro na tragédia clássica, vide T. B. L. WEBSTER, *The Greek chorus*. London, 1970, pp. 132-192 (especialmente). Para GIRALDI CINZIO, o coro serve para separar os actos e «lodare o biasimare virtù o vizio, così questo, come l'autore stesso parlasse, biasima o loda nella tragedia quello che merita di essere o lodato o biasimato» (*Discorso ovvero lettera cit.*, p. 51). Assim acontece, de facto, com os coros da *Castro*.

nos intervalos dos actos (55) estão em estreita relação com os episódios que os antecedem e valorizam, por vezes estética e emocionalmente, o desenrolar da acção que se lhes segue. É o caso, por exemplo, do treno lamentoso, entoado pelo Coro no final da catástrofe, no acto IV, com uma apóstrofe ao Infante (vv. 335-341), cuja tristeza e desespero constituem a essência do acto V.

É, por certo, na tentativa de reproduzir a disposição clássica do Coro — que, no final de cada episódio, entoava, dividindo-se ao meio, a estrofe e a antístrofe, num esquema métrico único, a que se sucedia uma nova ária de estrofe e antístrofe, obrigatoriamente de metro diferente —, que António Ferreira, na edição de 1598 da *Castro*, apresentava, entre os vários actos, o coro I e o coro II em ritmos diversos.

Na edição de 1587, o cântico do final do acto IV não se dividia, como os que terminavam os actos anteriores, em duas partes, mas em várias, como que a sugerir, neste emotivo treno à morte de Inês, o papel da multidão. Iniciava-o uma intervenção do Coro em geral, a que se seguiam alternadamente os coros I e II, a entoarem cada um a sua estância de seis versos, concluídas por um remate de três versos, ditos pelo Coro em geral. Esta alternância de cânticos, repartidos pelos vários figurantes do coro, não era, no entanto, acompanhada de diversidade métrica, pelo que se tornou fácil ao autor, na edição de 1598, reuni-los todos em um só, o coro I, e uniformizar assim em toda a peça as intervenções finais de cada acto em coro I e coro II, com uma coloração de ode coral da tragédia grega.

Há ainda a referir certos aspectos concernentes à arte dramática, que Ferreira observa nas duas edições. É o caso da divisão em cinco actos, prescrita por Horácio, a que Aristóteles não faz referência e que parece remontar à época helenística, talvez à escola de Teofrasto (56).

A divisão explícita em cinco actos, que já se encontrava na *Ioannes Princeps*, mas não figurava nas tragédias de Séneca, nem nas de Buchanan, nem nas prováveis fontes italianas da *Castro* — a *Sofonisba* de

(55) Vide ARISTÓTELES, *Poética*, 1456 a 26-27; HORÁCIO, *Arte poética*, 194-195; ROBOTELLO, *Explicationes* cit., pp. 219-221. GIRALDI CINZIO, *Discorso ovvero lettera* cit., p. 52, ao comentar este passo, dá a entender, apesar das lacunas do seu escrito neste ponto, que não são inoportunas as digressões à maneira de Séneca, porquanto transmitem uma mensagem moral ou educativa. Vide infra n. 111.

(56) Vide R. M. ROSADO FERNANDES, *Horácio, Arte Poética*. Introdução, tradução e comentário. Lisboa, s.d., p. 83.

Trissino e a *Rosmunda* de Rucellai —, é sem dúvida resultado da influência que exerceu em Ferreira a teorização poética de Giraldo Cinzio (57); a que Teive tinha sido igualmente sensível.

De referir ainda um outro princípio, constante entre os tragediógrafos gregos, que Horácio recolhe na sua *Arte poética*: a presença de três actores, e não mais, a dialogarem em cena (58). A não ser na cena I do acto IV, em que se dá a confrontação de Inês com o Rei na presença dos Conselheiros e do Coro, a *Castro* não transgride esta regra, e mesmo neste passo fá-lo de forma comedida (59).

Falta apenas uma alusão à pressuposta lei das três unidades, formulada de modo completo somente em 1570 por Lodovico Castelvetro, na sua tradução e comentário à *Poética* de Aristóteles (60).

(57) Giraldo Cinzio, ao prescrever a divisão explícita em cinco actos, baseava-se na tradição manuscrita da obra do Cordovês. Sobre a influência de Séneca no pensamento do grande teorizador do teatro trágico quinhentista, Giraldo Cinzio, vide ETTORE PARATORE, 'Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500' cit., pp. 23-24 e especialmente LUCIA DONDONI, 'L'influence de Sénèque sur les tragédies de Giambattista Giraldi', *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, 1964, pp. 37-46.

(58) ARISTÓTELES, *Poética*, 1449a 18-19, aponta Sófocles como o tragediógrafo que elevou o número de actores para três; e HORÁCIO, na *Arte poética*, 192, restringe a este número as personagens em cena: *nec quarta loqui persona laboret*. É esta também a posição de ROBORTELLO, *Explicationes* cit., pp. 28-31.

(59) Note-se que também Bermúdez, na *Nise lastimosa*, observador das regras clássicas da tragédia só na medida em que segue e imita Ferreira (vide artigo de JEAN JACQUOT, infra p. 30) — pois a *Nise laureada* opõe-se a elas radicalmente —, não teve escrúpulos em introduzir mais uma personagem, Álvaro Gonçalves, de que iria necessitar na segunda peça da dilogia. Sobre este assunto, vide PAUL TEYSSEIER, 'La *Castro* est bien d'António Ferreira' cit., cap. V, «Le nombre et l'identité des conseillers du roi», pp. 731-733.

Ao argumento de que Ferreira poderia ter retirado da sua peça de preferência Diogo Lopes Pacheco, que escapara à vingança de D. Pedro (vide ROGER BISMUT, 'La *Castro* est une traduction remaniée de *Nise lastimosa* de Bermúdez, et António Ferreira n'y a pas eu de part', *Arquivos do Centro Cultural Português* 11 [1977] 603-605) podem dar resposta as razões de carácter político e social adiantadas por Jorge de Sena, *op. cit.*, pp. 492-494. No entanto, é conveniente não esquecer que a tragédia é uma obra poética, e o seu autor, mesmo quando nela retrata acontecimentos históricos, não deixa nunca de ser poeta. Cf. o que diz ARISTÓTELES sobre o papel do poeta, ao tratar factos reais, em *Poética*, 1451 b 29-32. Sobre a interpretação deste passo pelos comentadores do séc. XVI, vide supra n. 40.

(60) *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta per Lodovico Castelvetro*. Vienna d'Austria, 1570.

A unidade de acção, tão apregoada pelo Estagirita e por Horácio, como essência da obra literária, é a única (61) que os irá ocupar, nos seus escritos. Contudo, os comentadores italianos do séc. XVI posteriores a Ferreira, ao darem uma interpretação própria aos textos clássicos e um maior desenvolvimento à teoria poética, impõem como princípio estético a unidade de acção, de tempo e de lugar.

B) ARGUMENTAÇÃO DE BISMUT

Invocando, a despropósito, a não observância destas regras no acto I (edição definitiva) — a que António Ferreira, *avant la lettre*, deveria obedecer —, Roger Bismut levanta várias objecções. De facto, situando-se a composição desta tragédia cerca de 1557, segundo a opinião, digna de crédito, de Carolina Michaëlis (62), é anacrónico falar da existência de um «hiato espacial».

(61) Vide *Poética*, 1451 a 16-35; e *Arte Poética*, em particular, 136-152. Cf. também ROBORTELLO, *Explicationes* cit., pp. 79-86, e GIRALDI CINZIO, *Discorso ovvero lettera* cit., p. 13.

Quanto à possibilidade de Aristóteles na *Poética*, 1449 b 12-13, ter teorizado sobre a unidade de tempo, cf. D. W. LUCAS, *Aristotle, Poetics*. Oxford, 1968, p. 94, que interpreta este passo como alusivo à representação.

Tal não aconteceu, no entanto, com os teorizadores italianos do Renascimento que entenderam referir-se antes ao decurso da acção. Vide ROBORTELLO, *Explicationes* cit., pp. 95-97; GIRALDI CINZIO, *Discorso ovvero lettera* cit., p. 10. Curioso é notar que este autor, embora se refira ao espaço de um dia ou pouco mais em que deve desenrolar-se a intriga, considera que a representação deve durar não menos de quatro horas: «la rappresentazione della commedia non voglia meno di tre ore, né quella della tragedia meno di quattro.»

(62) *A saudade portuguesa*, Rio de Janeiro, 21922, p. 16.

JORGE DE SENA, *op. cit.*, pp. 413 e 436, apoiando-se em dados pouco seguros de crítica externa, recua a composição da *Castro* para 1550. Esta hipótese é improvável, porquanto a *Ioannes Princeps* de Diogo de Teive, tão esquecida dos estudiosos e críticos da nossa literatura — Jorge de Sena não lhe faz qualquer alusão, neste seu longo estudo dedicado à *Castro*, o mesmo sucedendo com Mendes dos Remédios, no já citado prólogo à sua edição de 1598 —, data de 1554 e vem a lume apenas em 1558 nos *Opuscula aliquot*. Existindo indiscutivelmente pontos de contacto entre ambas as peças, como penso tê-lo demonstrado (*op. cit.*, pp. 97-132), não pode aceitar-se a datação proposta por este ilustre investigador.

Se António Ferreira segue ou não a unidade de lugar (63), o texto não nos dá qualquer indicação a esse respeito: o que não existe — ao contrário do que Roger Bismut tem vindo a argumentar — é uma ruptura no desenrolar da acção, nem qualquer incongruência decorrente da falta de unidade de lugar. Partindo dessa pressuposta infracção, quer nas duas cenas do acto I, quer entre o acto I e o V (64), refere uma série de imperfeições (65) que o fazem inferir da impossibilidade de coautoria das duas edições existentes da *Castro*. A primeira objecção, já apontada por Almeida Garrett (66), diz respeito à falta de um encontro, tão ao gosto romântico, entre D. Pedro e D. Inês, dado que ambos aparecem no mesmo acto. Se a esta crítica se tem respondido que os arroubos da paixão são elementos estranhos à natureza dramática (67), pode ainda afirmar-se que tal encontro nada acrescentaria ou traria de novo, quer no que se refere à intriga, quer aos caracteres das personagens e não se justificaria pelo princípio da necessidade e da contenção clássica. Os monólogos existentes e as confidências com os duplos, Inês com a Ama e Pedro com o Secretário, dão-nos a verdadeira dimensão dos sentimentos dos dois amantes (68).

(63) JÚLIO DE CASTILHO, *op. cit.*, tomo III (cf. anotações no início de cada acto da sua edição da *Castro*), imagina os actos I, III e IV decorridos em Coimbra, no paço de Santa Clara, o II no castelo de Montemor-o-Velho, e o V num «lugar ermo e selvático entre montanhas, nos arredores de Coimbra».

(64) Vide e.g. 'Un exemple d'usurpation littéraire: la *Castro* d'António Ferreira', *Les lettres romanes* 31 (1977) 124: «On ne nous dit pas si Pedro est ou non alors séparé d'Inês. S'il est déjà en exil, et séparé d'elle, il existe un hiatus spatial entre la scène I et la scène II [...]. Si, au contraire, l'Infant est encore près d'Inês [...] il y a là un manquement à l'unité de lieu: elle n'existait pas. Je dirai que l'auteur ne s'explique nulle part sur ce brusque changement de résidence. Il y a cette fois un hiatus psychologique.»

(65) ROGER BISMUT, 'La *Castro* est une traduction remaniée de *Nise lastimosa...*' *cit.*, p. 599: «Comment — et pourquoi? — l'auteur n'a-t-il pas fait se rencontrer les deux amants? Comment, présent sur les lieux même du complot, l'Infant n'a-t-il pas mis tout en oeuvre pour le faire avorter? Comment — et pourquoi? — présent à Coimbra à l'Acte I, l'Infant se trouve-t-il exilé à l'Acte V?»

Vide ainda as mesmas objecções em outro artigo do mesmo autor: 'La fin d'une imposture: mort d'une *Castro*', *Les langues néo-latines*, n.º 243 (1981), parágrafo III — «anacronismos», pp. 16-18.

(66) ALMEIDA GARRETT, *op. cit.*, p. 351.

(67) F. COSTA MARQUES, *op. cit.*, p. 38.

(68) LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *História do teatro português*. Trad. port. Lisboa, 1969, pp. 154-155, afirma que «D. Pedro nunca encontra o seu furibundo

Um outro reparo é feito ao procedimento do Príncipe: estando ele presente nos mesmos lugares em que o desenlace trágico da heroína se decide, por que o não impede? De facto, o Infante — que integra com Inês o prólogo da peça, onde a sua função é dar-se a conhecer e apresentar o conflito iminente — poderia acaso impedir algo que realmente existisse naquele momento? A menos que o Príncipe, receoso e inseguro, se visse coarctado na sua liberdade e, neste dia, idêntico a tantos outros em que a sua vida decorria, se não afastasse do palácio para defender a sua amada. Esta hipótese não estaria de acordo nem com o carácter do Infante, nem com a verosimilhança histórica e dramática, e corresponderia à negação total de D. Pedro como personagem trágica. O príncipe, na sua cegueira, é moralmente responsável pela morte de Inês, como tão bem o acentua a segunda estrofe, entoada pelo coro II, no acto III:

*Ó Príncipe tão cego,
 Ó Príncipe tão duro,
 Que cerraste os teus olhos
 Àqueles bons conselhos,
 Que cerraste as orelhas
 Àqueles bons avisos!
 Tu dormes ou passeias,
 E pelos campos vem
 Do Mondego, correndo,
 A cruel Morte, em busca
 Da tua doce vida,
 Do teu amor tão doce.*

Além disso, porquê a necessidade de o poeta referir expressamente que, a partir do prólogo, o Infante se ausenta? Se o acto II decorre sem referências ao afastamento de D. Pedro, logo no início do acto III a sua ausência (vv. 42-46) é sentida por Inês como um presságio da sua própria morte, como o sonho lho revelara (vv. 47-61), e numa

paí [...] e não se diga que António Ferreira “errou” ao privar-nos de um prato de resistência qual poderia ter sido o dueto Pedro — Inês, pois é justamente nesta solidão que envolve as três personagens principais que reside o fôlego da tragédia.»

Vide ainda ÁLVARO J. DA COSTA PIMPÃO, *Escritos diversos*, Coimbra, 1972: «As correntes dramáticas na literatura portuguesa do séc. xv», p. 441.

admirável transposição de almas e sentimentos, uma constante de todo o drama, vemo-la a recear pelo seu Infante:

*Nunca o tanto meus olhos desejaram!
Nunca meu pensamento o imaginou
De mim tão esquecido! Deus o guarde!
Deus te guarde, Senhor, que me parece
Que algum mal te detém, algum mal grande!*

(vv. 128-132)

O aproveitamento poético que Ferreira faz da ausência, e da saudade (69) que a ausência ocasiona (ao longo das falas de Inês no acto III), adquire, nas intervenções do Coro II deste mesmo acto, um profundo valor dramático, por essa ausência determinar a catástrofe. Será possível, ainda assim, falar de «hiatus spatial» e «hiatus psychologique»? E perguntar «Comment — et pourquoi? — présent à Coimbra à l'acte I, l'Infant se trouve-t-il exilé à l'acte V?»

São, todavia, estes três defeitos na elaboração do acto I da edição de 1598 que levam Roger Bismut a concluir: «Ces manquements à la vraisemblance et à l'éthique tragiques sont si graves qu'on ne peut tenir les deux versions comme étant d'une même main, et que l'on peut moins encore considérer la seconde comme une amélioration de la première» (70).

Mais adiante, novos argumentos irão tentá-lo a afirmar que será muito improvável que Ferreira tenha tido «la moindre part» na elaboração do texto das duas edições da *Castro* de 1587 e 1598 (71).

Roger Bismut parte do pressuposto da dependência de Portugal, na segunda metade do séc. XVI, e nomeadamente de António Ferreira, das teorias e obras dos autores da *Pléiade*, tais como Ronsard e Du Bellay, para considerar inverosímil que o dramaturgo português tenha escolhido um tema que não fosse colhido na Antiguidade grega, latina ou bíblica. Esta afirmação corresponde a uma visão limitada e incor-

(69) Sobre «o que é a saudade, linguística e psicologicamente», vide CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *A saudade portuguesa* cit., pp. 55-76.

(70) 'La *Castro* est une traduction remaniée de *Nise lastimosa...*' cit., pp. 559-600.

(71) *Ibidem*, p. 612.

recta das influências culturais e literárias que animaram as novas correntes dramáticas em Portugal.

Os poetas da *Pléiade* não tiveram aqui a importância que o Prof. Bismut lhes atribui. Se existem, por vezes, semelhanças temáticas e de motivos entre as obras dramáticas de autores franceses e portugueses, elas advêm antes de idênticas influências estéticas, sobretudo dos tragediógrafos italianos (72), e de condicionalismos ambientais semelhantes (73). É o que acontece, por exemplo, com a *Cleópatra* de Sá de Miranda, que encontra paralelo nas tragédias do mesmo nome de Jodelle e do inglês Marlowe e seria talvez inspirada, como elas, na *Cleopatra* de Giraldo Cinzio, composta em 1543.

Além disso, os autores da *Pléiade* não ocupam um lugar à parte nem nas ideias que exprimem, nem na própria execução delas, no que se refere à arte de compor tragédias.

Se pensarmos, para referir só os autores citados, no manifesto de Joachim Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française* de 1549 e nos escritos de crítica literária de Ronsard, já da segunda metade do século e posteriores à obra de Ferreira, como sejam o *Abrégé de l'art poétique français*, à l'abbé d'Elbenne de 1565, a primeira *Préface*

(72) O influxo da poesia trágica italiana na tragédia humanística francesa tem sido frequentemente posto em relevo, desde Voltaire na sua *Dissertação sobre a tragédia antiga e moderna* (vide BENEDETTO CROCE, *Teoria e storia della letteratura*, Bari, 1926, vol. II, pp. 182 e sqq). Cf. também, sobre esta matéria, ÉMILE FAGUET, *La tragédie française au XVI^e siècle*. Paris, 1912, pp. 64-65; E. PRESTON-DARGAN, 'Trissino a possible source for the Pléiade', *Modern Philology* 13 (1916) 685-688; e CARMELO MUSUMARRA, *op. cit.*, p. 47. Vide ainda infra n. 192.

(73) Reveste-se da maior importância o intercâmbio cultural exercido pelo magistério de mestres comuns, quer portugueses, quer estrangeiros, tanto nos colégios universitários de França, como de Portugal. Nesta época, esses colégios, alfobres de ideias novas e centros de renovação cultural, onde se exercitava o teatro com intenções pedagógicas, desempenharam um papel relevante nas origens e evolução da arte dramática europeia. Significativo é o exemplo do já referido humanista Georges Buchanan. Não é por demais lembrar que o poeta escocês foi mestre no Colégio de Bordéus, juntamente com Diogo de Teive, e aí fez representar as suas tragédias. Esta sua presença em Bordéus e no Colégio de Boncourt, onde teve por discípulos muitos dos pioneiros da tragediografia francesa, La Peruse, Jodelle, J. Grévin, entre outros (JORGE DE SENA, *op. cit.*, pp. 408-409), e a sua passagem por Coimbra como professor do Colégio das Artes, já antes frequentado por Ferreira, são elucidativas dos condicionalismos culturais e até dos gostos estéticos que vigoravam, tanto em Portugal como além-fronteiras.

de la *Franciade* de 1572 e a segunda *Préface de la Franciade* de 1584 repetem, no espírito e na letra, os ideais estéticos da época (74).

A defesa da língua nacional, que já tinha sido feita por Trissino, nos *Orti Oricellari*, com a sua obra polémica em defesa do *De vulgari eloquentia* de Dante — aliada ao gosto, manifestado por todo o Renascimento, de ressuscitar os antigos, imprimindo-lhes actualidade — são sem dúvida um dos ideais da *Pléiade*.

Quanto à escolha dos temas das tragédias, nos autores franceses, ela não se afasta muito da orientação do teatro italiano, com exemplos de tragédias de assunto bíblico, traduções de peças gregas e obras originais de inspiração clássica, com profundos reflexos senequianos.

Se os autores italianos tinham já o precedente de Albertino Mussato, precursor de Petrarca, que na *Ecerinis* punha em cena um assunto nacional contemporâneo (75), o drama histórico atraía os gostos dos poetas de toda a Europa, que não faziam mais do que seguir o exemplo da *Octauia*. O facto de esta obra fazer parte, no séc. XVI, do *Corpus* dramático senequiano revestir-se-ia da maior importância na nova orientação do teatro europeu, desde o Renascimento à época isabelina. Mesmo os poetas da *Pléiade*, se não sentiram o fascínio da história do seu país, à semelhança do que aconteceu com Trissino na *Sofonisba* e Rucellai na *Rosmunda* — que colheram, respectivamente, em Tito Lívio e na história da alta Idade Média, narrada talvez por Paolo

(74) Vide ÉMILE FAGUET, *op. cit.*, pp. 25-33.

(75) A tragédia *Ecerinis*, que em 1317 mereceu um *commentarium* de Guizzardo di Bologna e Castellano di Bassaro, paralelo àqueles que contemporaneamente se fizeram para as tragédias de Séneca (cf. supra n. 9), a estes se compara também na fortuna que vai ter nos séculos seguintes. Influenciados pela *Ecerinis*, surgem ao longo do séc. XV, em Itália, vários dramas históricos, tais como a *Historia Baetica* de Carlo Verardi, o *Fernandus servatus* de Marcellino Verardi, o *De captivitate ducis Iacobi* de Laudivio de Nobili, o *De casu Caesena* de Ludovico da Fabriano e o poema dramático em vulgar, *Lautrec*, de Francesco Mantuano, composto depois de 1521.

Sobre o teatro de argumento histórico em Itália, vide ETTORE PARATORE, 'Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500' cit., pp. 13-20.

Foi assim que a *Ecerinis*, «a primeira tragédia moderna de imitação senequiana», como lhe chamou MANLIO PASTORE-STOCCHI (cf. supra n. 9), se tornou, no Renascimento, mentora de um tipo de tragédia que já existia na literatura grega (e. g. *Persae*, *Themistocles*, *Gyges*) e latina (e. g. *Brutus*, *Octauia*), apesar de, nesta época, como na Antiguidade, a mitologia ser a grande fonte de inspiração trágica.

Diacono (76), os motivos da intriga —, não se alhearam totalmente do argumento histórico. Ou será que a tragédia *Iulius Caesar* de Muret e a de Jacques Grévin, *Jules César*, que é uma imitação daquela em língua francesa, e as obras *Cléopâtre captive* de Jodelle e *Didon* de Du Bellay, ambas com paralelo em tragédias do mesmo nome de Giralddi Cinzio, não exprimem uma mesma tendência? (77)

Se em França não poderia esta temática ser considerada da história nacional, como em Itália o foi — apesar do carácter poético-lendário de que se revestia a verdade histórica —, o certo é que os poetas da *Pléiade* glosaram muitos dos seus temas, e dentro dos mesmos moldes (78).

Do culto da Antiguidade, apregoado pelos autores da *Pléiade*, como o foi por todos os literatos do Renascimento europeu, não pode inferir-se que a França impôs modelos ou regras de concepção dramática a Portugal. Não quero com isto afirmar que a teorização e a obra dos humanistas da *Pléiade* francesa não tivessem um papel relevante na interpretação dos ideais clássicos, no que se refere nomeadamente ao carácter musical da poesia — a poesia lírica que tanto os apaixonou —, que, pela versificação e pelas imagens, deveria atingir a vivacidade e o colorido de que a poesia antiga reveste as coisas (79).

No entanto, parece-me ousado falar de Ferreira como um discípulo, «fut-il indirect, de Ronsard et de Du Bellay», e fazer depender

(76) ETTORE PARATORE, 'Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500' cit., p. 35.

(77) Não quero, no entanto, deixar de referir aqui que a tragédia *Iulius Caesar* de Muret, escrita cerca de 1544-1545 e publicada em 1554, representa, ainda nessa altura, uma novidade, por tratar um assunto da história clássica em vez de um assunto bíblico ou mitológico (vide VAN TIEGHEM, *La littérature latine de la Renaissance*, Paris, 1944, p. 174). Sobre o ultraconservadorismo temático da tragédia francesa do Renascimento: P. SHARRATT e P. G. WALSH, *op. cit.*, p. 9.

(78) Note-se como MADELEINE LAZARD (*Le théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, 1980, p. 142) encara a temática usada pela tragédia francesa do Renascimento. Ao referir-se à obra de Montchrestien, afirma: «Il oriente la tragédie, comme sa génération et la précédente, vers l'histoire (la Bible et la légende grecque étant tenues pour des sources historiques) et vers la philosophie politique.» (O sublinhado é meu.).

(79) Vide os ideais estéticos de Ronsard, nas suas obras, citadas supra, pp. 303-304.

Sobre a importância que a *Pléiade* conferia ao estilo, cf. MADELEINE LAZARD, *op. cit.*, pp. 131-132.

desta ideia a impossibilidade de o poeta português ser o autor da *Castro*, por ela tratar um assunto nacional e relativamente recente.

Pelo contrário, reside precisamente nesta escolha do tema uma das provas mais evidentes da autenticidade da obra. Já antes, em 1554, o seu amigo Diogo de Teive tinha composto, em moldes senequianos, a *Ioannes Princeps* (80), sobre um acontecimento trágico nacio-

(80) O Prof. Roger Bismut não aceita esta realidade e fala da *Ioannes Princeps* nestes termos: «il s'agit d'une pièce de collège, rédigée en latin, destinée à être jouée devant les élèves, les maîtres, les régents et les bienfaiteurs du Collège, et non destinée à la représentation publique. Ce genre de pièces se devait de mettre en scène des événements touchant de près à leurs spectateurs de marque. On doit donc le considérer comme un genre à part, ne reflétant pas la tendance dramatique du temps, laquelle s'exprime hors de l'école, et vise à mettre en scène un sujet classique traité dans une langue nationale» (vide 'La *Castro* est une traduction remaniée de *Nise Lastimosa...*' cit., p. 613, n. 15).

É no entanto importante referir que a *Ioannes Princeps*, embora escrita por um professor do Colégio das Artes, não é uma tragédia de escola, tal como o Prof. Bismut a entende. Pelo facto de ser escrita em língua latina, isso não a arranca do contexto poético-dramático em que se insere e não invalida o seu significado social, na contextura emocional e política da nação portuguesa. Quanto à sua representação privada para professores e alunos, não há sequer notícia de que tivesse sido representada, o que não invalida o seu mérito como tragédia. Na verdade, CLAUDE MARGUERON, ao analisar a teoria de Giraldi Cinzio em *Discorso ovvero lettera* cit., p. 34, pronuncia-se nestes termos: «[...] Il établit entre les deux sortes de tragédies une distinction nouvelle et étrange, qui du moins nous prouve que la représentation était tenue au XVI^e siècle pour un élément quasi négligeable, autrement dit que l'une des dimensions que nous jugeons essentielles dans une oeuvre théâtrale — le spectacle, la présence par la représentation, le contact avec le public — pouvait alors faire défaut...» ('La tragédie italienne au XVI^e siècle', *Le théâtre tragique*, Paris, 1962, p. 143).

A par deste passo, outros há em que Giraldi Cinzio elogia as «digressioni introdotte per abbellire e per aggrandire la favola» (*Discorso ovvero lettera* cit., p. 98), acentua o valor das sentenças (pp. 102-103), assim mostrando colocar acima do ideal de teatralidade e de movimento dramático o da função moralizadora e catártica da poesia trágica. Sobre a função catártica, que Cinzio invoca para as longas exposições de carácter moralístico, vide JEAN JACQUOT, 'Sénèque, la Renaissance et nous' cit., pp. 283-284.

Sendo assim, segundo a teoria da poesia trágica no séc. XVI, a *Ioannes Princeps* apenas difere da *Castro* na medida em que segue o ideal senequiano apregoado por Cinzio, enquanto a *Castro* se aproxima do modelo clássico que Trissino primeiramente imitara. Note-se que várias vezes Giraldi Cinzio se refere a Trissino, no seu *Discorso ovvero lettera*, como o representante italiano da tragédia à maneira grega (vide e.g. p. 76, 93-94), o que é um testemunho coevo da representatividade de duas tendências dramáticas no séc. XVI.

nal, que abalou o país inteiro e comoveu todos os poetas que o cantaram na língua latina ou portuguesa. António Ferreira, que tinha o precedente da tragédia de Teive, é ainda mais feliz na escolha do tema (81), ao dar forma dramática a uma narrativa histórica de carácter lírico, com fundamentação no campo da filosofia política. Além disso, as crónicas, as *Trovas* de Garcia de Resende, a *Visão* de Anrique da Mota (82), a tradição popular, tinham tornado este episódio da história pátria no tema de idiossincrasia mais perfeita com radicação no país, antes do sebastianismo (83), e tinham-no feito ascender a um plano por assim dizer lendário e intemporal, paralelo ao da fábula grega.

A segunda das objecções do Prof. Roger Bismut à autoria de António Ferreira diz respeito à relação entre a temática e o estilo. Se subscreve, embora parcialmente, as observações do Prof. Paul Teysier sobre a concisão e a forma clássica da *Castro*, por oposição aos ornamentos barrocos da *Nise lastimosa* (84) — o que se adequaria à data em que ambas foram escritas, a primeira duas décadas antes da segunda —, aproveita a oportunidade para referir a discordância entre a temática romântica e o estilo clássico. Penso que há aqui uma certa contradição neste argumento: por um lado estranha, como

(81) Fernão Lopes, no cap. XLIV da *Crónica de D. Pedro I*, afirma que a história verdadeira de D. Pedro e Inês é superior às que a mitologia consagra, como as de Ariana e Dido. Curioso é notar que, nos dois exemplos apontados por Fernão Lopes, as heroínas são abandonadas conscientemente pelos seus amados, Teseu e Eneias, em razão de forças imperiosas, como o desejo de glória ou o cumprimento do dever. O abandono de Pedro é involuntário e inconsciente, o que dá à história uma maior dimensão trágica e a torna capaz de provocar a catarse.

António Ferreira sentiu bem todas as potencialidades deste tema, ao fazer a escolha do assunto da sua tragédia.

(82) Devem ser referidas a *Crónica Geral de Espanha*, a *Crónica de D. Pedro* de Fernão Lopes, a *Crónica de D. Afonso IV* de Rui de Pina, a *Crónica de Acenheiro* e ainda o *Códice 348* da Biblioteca da Manizola. A revelação deste códice foi feita por EUGENIO ASENSIO, no estudo 'Inês de Castro: de la crónica al mito', *Boletim de Filologia* 21 (1961-1963) 337-358, que foi incluído posteriormente no volume *Estudios portugueses*. Neste códice, está contida a *Visão* de Anrique da Mota, descrição poética que, com as *Trovas* de Garcia de Resende, insertas no *Cancioneiro Geral*, serve de elo de ligação entre os textos cronísticos e a obra de Ferreira.

(83) Sobre este assunto, vide MARIA LEONOR MACHADO DE SOUSA, *D. Inês e D. Sebastião na literatura inglesa*. Lisboa, 1980.

(84) 'La *Castro* est une traduction remaniée de *Nise lastimosa*...' cit., p. 613.

já vimos, que D. Pedro e D. Inês se não encontrem no acto I e por outro sente-se tentado a qualificar de romântico o assunto da tragédia. Será que *As Traquinias* de Sófocles, a *Medeia*, a *Alceste* de Eurípides, por exemplo, em que o amor entra como elemento do conflito, têm também temática romântica?

Por último, refere como prova a favor da originalidade de Bermúdez o facto de a *Nise lastimosa* conter em potência a *Nise laureada*. Este argumento poderia ser usado em desabono do autor espanhol, que se veria obrigado a adaptar o texto primitivo para nele incluir novos dados, como é o caso da personagem Álvaro Gonçalves, de que teria necessidade na segunda parte da dilogia (85).

Estas algumas razões em que se apoia o Prof. Roger Bismut para concluir que «la *Castro* est une adaptation libre et maladroite, frauduleusement attribuée à Antonio Ferreira qui n'en a pas écrit la première ligne, puisqu'il était mort depuis huit ans lorsque *Nise lastimosa* a été publiée» (86).

É de crer que o Prof. Bismut ignore totalmente, neste seu juízo, a tradição manuscrita e suas vicissitudes no séc. XVI, muito embora a invoque para outros pontos com precisão... Assim acontece ao comentar a possibilidade de, no séc. XVI, serem conhecidas as crónicas ainda não publicadas de Fernão Lopes (87).

(85) Cf. o que disse supra, nn. 40 e 59.

A temática da vingança de D. Pedro, conhecida pelas descrições cronísticas (vide *Crónica Geral de Espanha*, caps. 435 e 436; *Crónica de D. Pedro* de Fernão Lopes, caps. 31, 32 e 33; e *Crónica de Acenheiro*, cap. 17), não poderia, de forma alguma, cativar António Ferreira, pelo que de macabro e espectacular ela apresentaria, em oposição à sua concepção clássica do drama e às regras do *decorum* horaciano.

(86) 'La fin d'une imposture: mort d'une *Castro*', *Les langues néo-latines*, n.º 243 (1981) 7.

Depois de historiar a polémica que iniciou em 1975 em torno da autoria da *Castro* (cf. 'La *Castro* d'António Ferreira est-elle... d'António Ferreira?' cit., pp. 320-355, e 'II. Considérations sur la *Castro* attribuée à António Ferreira', *Les Lettres Romanes* 30 (1976) 129-151) e de aludir aos vários intervenientes que se lhe opuseram — os Professores Paul Teyssier, Adrien Roig e Aníbal Pinto de Castro —, profere como última palavra a afirmação transcrita.

(87) ROGER BISMUT, 'La fin d'une imposture: mort d'une *Castro*' cit., p. 16, onde afirma: «Mais il est admis aujourd'hui que les chroniques manuscrites de Fernão Lopes ont été reprises et remaniées par des chroniqueurs ultérieurs. On peut penser qu'au 16^e siècle, les textes originaux et leurs adaptations cir-

Outros argumentos poderiam ainda ser aduzidos, como os que se prendem com a pretensa influência camoniana, a que deram resposta eminentes professores franceses, e de forma acabada o Prof. Aníbal Pinto de Castro, que, ao refutar ponto por ponto todos os aspectos que tinham sido postos em causa, demonstrou de maneira rigorosa e convincente a fragilidade das objecções do Prof. Bismut (88).

Reveladoras também da inconsistência da sua tese são, sem dúvida, a presença de lusismos (89) ao longo do texto da *Nise lastimosa* e a incorrecção, a nível gramatical e de significado (90), de um passo do segundo coro que termina o acto III (vv. 1207-1214). Estes factos denunciam claramente Bermúdez como tradutor.

Pondo de parte questões muito debatidas, creio que o que para trás ficou dito abona suficientemente da autenticidade das duas versões da tragédia de Ferreira. Deste princípio se partirá na prossecução do presente estudo.

C) A TEORIZAÇÃO POÉTICA DO RENASCIMENTO

Têm sido objecto de análise pormenorizada as alterações feitas pelo autor da *Castro*, no sentido de a tornar mais perfeita dentro das normas estéticas preconizadas pelo Renascimento.

A este respeito, urge fazer algumas considerações: a Idade Média, ao dar a maior importância ao uso da língua, coloca a poesia na categoria das artes do discurso, juntamente com a retórica, a gramática e a lógica, que formavam o *trivium*. Assiste-se ainda, nesta época, a uma sobrevalorização dos *uerba*, da *elocutio*, que muito favorece a confusão entre poética e retórica (91). São estes os factores condi-

culaient. Il est impossible qu'António Ferreira, par ailleurs si averti de l'histoire portugaise, ait ignoré...».

(88) Cf. ADRIEN ROÏG, 'António Ferreira est bien l'auteur de la tragédie *Castro*' cit., «I. D'une prétendue 'camonisation' de la tragédie», pp. 677-686; PAUL TEYSSIER, 'La *Castro* est bien d'António Ferreira' cit., pp. 697-701; ANÍBAL PINTO DE CASTRO, 'António Ferreira, autor da *Castro*' cit., pp. 9-110.

(89) Vide JORGE DE SENA, *Estudos de história e de cultura* cit., pp. 436-437.

(90) Vide ADRIEN ROÏG, *La tragédie Castro d'António Ferreira* cit., pp. 31-32.

(91) Torquato Tasso afirma que Giulio Camilo Delminio, um dos italianos mais famosos do séc. XVI, foi o primeiro, depois de Dante, a mostrar que a retórica é uma forma de poesia (vide TORQUATO TASSO, *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*

cionantes da concepção da teoria poética, nos alvares da Idade Moderna.

A *Epistula ad Pisones*, que fazia parte das leituras normais da Idade Média, foi assimilada às regras e preceitos da tradição retórica, sendo mesmo possível falar de uma tradição retórica horaciana (92). Com efeito, quer nos comentários a certas obras da Antiguidade clássica, nomeadamente de Virgílio e Terêncio, quer nas gramáticas então muito divulgadas de Diomedes, Donato e Prisciano (93), forneciam-se indicações precisas sobre cada género.

O contributo de Horácio à teorização retórica medieval, no que se refere à criação poética e à arte dramática em particular, está bem patente no *De vulgari eloquentia* de Dante (94), onde a tragédia é caracterizada, tal como o seria no Renascimento, pela gravidade do argumento, a sublimidade do estilo e a excelência da linguagem. E, apesar de a tragédia, nos tempos áureos medievais, ser considerada acima de tudo como “poema sacro”, os modelos da Antiguidade e os seus

in *Dialoghi*, ed. E. RAIMONDI, Firenze, 1958, II, pp. 661-663, apud FRANCES A. YATES, *L'art de la mémoire*, trad. de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, 1975: «Le théâtre de Camillo et la Renaissance vénitienne», pp. 184-185.

Também entre nós JERÓNIMO CARDOSO, na sua oração proferida a 1 de Outubro de 1536 na abertura solene da Universidade, se refere à gramática que abrange a retórica e a poesia, nestes termos: «Ex hac ergo disciplina grammatices, quae Rethorice et Poeticen complectitur, uberrimos et opulentissimos fructus demittimus. Cuius quidem propria et peculiaris est poetarum pertractatio (ut Ciceroni placeat) historiarum cognitio, verborum interpretatio, pronuntiandi quidam sonus.»

Sobre este assunto, vide ANÍBAL PINTO DE CASTRO, *Retórica e teorização literária em Portugal do humanismo ao neoclassicismo*. Coimbra, 1973: «Dos alvares do humanismo ao limiar do barroco», pp. 13 e sqq.

(92) Sobre a teorização poética na Idade Média e sua evolução no Renascimento, vide *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di BERNARD WEINBERG, Bari, 1970, vol. I, pp. 541-562, e ainda LUÍS DE SOUSA REBELO, *A tradição clássica na literatura portuguesa*, Lisboa, 1982, pp. 91-92.

(93) Estas gramáticas serviram de fontes à *Nova grammatices marie matris dei virginis ars* de Estêvão Cavaleiro, como ele próprio o revela no *Prologus*, Sobre a importância desta obra «representativa do humanismo gramatical e retórico que é o nosso humanismo inicial» e da querela da nova gramática contra o ensino tradicional, vide AMÉRICO DA COSTA RAMALHO, 'Um capítulo da história do Humanismo em Portugal: o *Prologus* de Estêvão Cavaleiro', in *Estudos sobre o séc. XVI*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, pp. 124-152.

(94) II, IV, 5 e 7.

mitos cativaram os escritores de então (95), sendo já nessa altura mais apreciado o teatro de Eurípides e de Séneca do que o de Ésquilo e de Sófocles (96).

Muitos códices se encontraram em Itália, que continham obras dos trágicos gregos, com traduções latinas literais, ou antes inter-lineares, com notas marginais, sendo muito provavelmente algumas destas anotações da autoria de Boccaccio (97), poeta que viria a ter influência na obra de temática novelística de Giraldo Cinzio, *Ecatommiti*, que se tornou famosa não só pelo aproveitamento que dela fizeram Lope de Vega e Shakespeare, este no *Othelo* e, indirectamente, em *Measure for measure* (98), mas também pelas muitas edições e traduções que conheceu ao longo dos sécs. XVI e XVII (99).

Assim, quando, nos finais do Quattrocento, vem à luz a *Poética* de Aristóteles (100), num ambiente dominado pelos textos da tradição

(95) Vide PAOLO TOSCHI, *Origini del teatro italiano*, Torino, 1955, cap. VIII, pp. 691-704.

(96) Vide AGOSTINO PERTUSI, 'La scoperta di Euripide nel primo Umanesimo' cit., p. 101 e sqq., e CARMELO MUSUMARRA, *op. cit.*, pp. 13-14.

Embora se não trate de um autor dramático, convém referir aqui a importância que a obra trágica de Eurípides, o discípulo do filósofo Anaxágoras, assume na ilustração do pensamento filosófico de Boécio, no *De consolatione philosophiae*, que constitui, com o *Terentius cum quinque commentis*, uma enciclopédia dramática (vide ADRIEN ROÏG, *O teatro clássico em Portugal no séc. XVI*. Lisboa, Biblioteca Breve, vol. 76, 1983). No livro III, 11, cita Boécio os versos da *Andrómaca* sobre a faliabilidade da glória:

Ἦ δόξα, δόξα, μοχλοῖσι δὴ βροτῶν
οὐδὲν γεγῶσι, βίωτον ἄγκωσας μέγαν

e, mais adiante (livro III, 13), exprime a sua opinião traduzindo abreviadamente um passo da mesma obra deste autor, a quem chama *Euripides mei*: *In quo Euripides mei sentiam proba* (vide BOËCE, *Consolation de la philosophie*. Traduction nouvelle en prose et en vers par LOUIS JUDICIS DE MIRANDOL, Guy Trédaniel, Éditions de la Maisnie, 1981, p. 140 e 144.

(97) É o caso dos códices Laur. XXXI, 10 e S. Marco 226, da biblioteca de S. Marcos, depois adquirida pelos Médicis. O primeiro, que é uma cópia do segundo, foi anotado por Leonzio Pilato ou talvez pelo seu famoso discípulo, Boccaccio. Vide sobre este assunto CARMELO MUSUMARRA, *op. cit.*, p. 13.

(98) JEAN JACQUOT, 'Sénèque, la Renaissance et nous' cit., pp. 283 e 286.

(99) *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di BERNARD WEINBERG, vol. I, p. 606, onde se faz a enumeração das suas edições, a partir da primeira em 1565 (1566, 1574, 1580, 1584, 1593, 1608). A tradução francesa data de 1583-1584, e a espanhola, de 1590.

(100) *Ibidem*, p. 561.

medieval, logo se estabeleceram semelhanças e se fizeram convergências interpretativas, de tal forma que foi possível concluir que o texto horaciano não era outra coisa senão uma tradução — um pouco retoricizada — da *Poética*. É o que se passa, por exemplo, com I. Badio Ascensio, que, no seu comentário *De arte poetica* de 1498, reduz a obra do Venusino a um número exacto de *regulae* que poderiam de igual modo reconhecer-se na obra de Aristóteles (101). Além desta, várias edições, comentários e traduções das obras de Horácio e Aristóteles surgiram nos finais do séc. xv e no decurso do séc. xvi (102). No entanto, interessa de forma particular a este estudo e à análise da teoria teatral renascentista examinar o pensamento crítico e a concepção estética dos autores das primeiras tragédias italianas do séc. xvi, também eles teorizadores da arte dramática: Giovan Giorgio Trissino e Giovan Battista Giraldi Cinzio, que tão grande importância viriam a ter como pioneiros do teatro regular europeu.

Em 1529, publica Trissino a sua *Poética* (I-IV), que se ocupa especialmente da prosódia e é uma espécie de arte métrica medieval, feita a partir do *De vulgari eloquentia* de Dante e do *De rhythmis vulgaribus* de Antonio da Tempo. O complemento a esta obra, *La quinta e la sesta*

(101) *Ibidem*.

Sobre a tentativa de os autores do Renascimento conciliarem o pensamento estético de Horácio com o do filósofo grego, veja-se também a obra do mesmo BERNARD WEINBERG, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*. The University of Chicago Press, 1961.

(102) A primeira edição da tradução latina de Averróis, paráfrase da *Poética* de Aristóteles, surge em 1481. Em 1482, é publicado o comentário de CRISTOFORO LANDINO, *De arte poetica* de Horácio; e em 1498 a tradução latina da *Poética* de Aristóteles feita por GIORGIO VALLA e o comentário *De arte poetica* de Horácio por J. BADIO ASCENSIO.

Somente no séc. xvi vem a lume a edição *princeps* da *Poética* e da *Retórica* de Aristóteles e da obra *De elocutione* de Demétrio Falereu.

Merecem uma referência especial a tradução italiana da *Arte poética* de Horácio por Lodovico Dolce; a edição greco-latina da *Poética* de Aristóteles feita por ALESSANDRI PAZZI em 1537; a primeira explicação integral e pormenorizada da *Poética*, publicada por ROBORTELLO em 1548; a primeira tradução italiana com comentário da obra do Estagirita, *Rettorica et Poetica d'Aristotele* de BERNARDO SEGNI de 1549; e ainda o comentário à *Poética* de VINCENZO MAGGI e BARTOLOMEO LOMBARDI de 1550. Estes são os textos básicos da teoria poética, em geral, na primeira metade do séc. xvi, período em que se situa a composição da *Castro*. (Cf. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* cit., vol. I, p. 566-581.)

divisione della poetica, redigido cerca de 1549, será editado apenas em 1563. Esta, uma paráfrase perfeita da *Poética* de Aristóteles, que aproveita a lição de Robortello e Bernardo Segni, revela-nos Trissino como um homem verdadeiramente do seu século: mas tem um interesse menor para a análise da *Sofonisba*, por corresponder a uma segunda fase de reflexão do seu autor sobre a teoria da tragédia (103).

A *Sofonisba*, de uma geração que precede a da descoberta da *Poética* de Aristóteles, na história da crítica e da estética, e anterior também à obra de teorização literária do seu autor, nasce da confiança por ele depositada nos modelos da Antiguidade clássica e exemplifica uma certa concepção de teatro (104). De facto, muitas das ideias expressas nas primeiras quatro Divisões da sua *Poética*, reflexo do pensamento do autor, ainda sem influências do aristotelismo, são postas em prática na *Sofonisba*. Assim, ao usar, nas partes dialogadas da tragédia, o hendecassílabo solto, pretende com isso imitar o trímetro iâmbico cataléctico dos antigos, que lhe é equivalente, conforme declara na segunda Divisão da sua *Poética* (105).

A própria variedade rítmica dos coros de *Sofonisba*, que confere às suas reflexões líricas a suavidade, melódia e fluidez sempre tão apreciadas nesta obra, é justificada pelo seu conceito de métrica, colhido nos autores antigos: «la rima è quello, che i Greci dimandano ritmo, et i Latini numero, là onde si può dire che rima e ritmo e numero siano quel medesimo» (106).

Além destes pormenores de carácter formal, outros há, como o papel do coro, o número de personagens em cena que — juntas a sugestões de carácter linguístico e ideológico do teatro de Sófocles e Eurípides — manifestam claramente a orientação clássica dos gostos do seu autor (107).

Mas se, com a *Sofonisba*, se iniciava a tragédia modelada à maneira grega, a maior importância desta obra, na história da arte dramática,

(103) ETTORE BONORA, *art. cit.*, p. 234, n. 29.

(104) FERNANDO NERI, *La tragedia italiana del Cinquecento*. Firenze, 1904, p. 29.

(105) *La Poetica* in *Tutte le opere* di GIOVAN GIORGIO TRISSINO. Verona, 1729, t. II, p. 13.

(106) *Ibidem*.

(107) ETTORE BONORA, *art. cit.*, pp. 233-234.

advém-lhe das inovações de técnica teatral que firmou, lançando assim os fundamentos da teoria moderna do teatro trágico. O próprio Giralddi Cinzio, apesar da sua diferente concepção de tragédia, vai acolher na *Orbecche* as novidades de técnica e de estrutura preconizadas por Trissino e pelos seus seguidores florentinos (108).

Grande teorizador literário e conceituado autor dramático, Giralddi Cinzio, por seu lado, inaugura com a sua obra uma nova época no teatro do Renascimento — a do influxo senequiano, de que foi ele o principal representante.

Numa altura em que a *Poética* de Aristóteles existia em texto grego e na tradução latina, ainda sem comentários nem explicações, ao exprimir os seus ideais estéticos na carta dedicatória da *Orbecche* a Ercole II, duque de Ferrara (1541), proclama a excelência da tragédia senequiana, tão apreciada desde os finais da Idade Média, como o provam as muitas edições que então se fizeram da obra do Cordovês (109).

A superioridade da tragédia latina sobre a grega, «assai più grave», e a defesa da divisão em cinco actos, que a tradição manuscrita da obra trágica de Séneca apresentaria, são exaltadas neste texto, o primeiro do seu labor crítico. Digno do maior relevo é também o seu *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, de 1543, onde, apesar da afirmação da autoridade de Aristóteles, se justificam a interpretação livre da *Poética* e a preferência dada ao modelo senequiano pelas exigências de um gosto novo, que era necessário satisfazer (110).

Esta procura de modernidade vai ser ainda objecto da atenção de Giralddi Cinzio, no Prólogo de *Altile*, que sai a lume no mesmo ano

(108) Note-se que, no *Discorso ovvero lettera* cit., Giralddi Cinzio reconhece, a cada passo (vide e.g., pp. 58-61 e 76), o mérito de Trissino ao fixar as regras que deveria seguir o teatro regular italiano, que inaugurou.

Vide também o que sobre este assunto escreveu ETTORE BONORA, *op. cit.*, p. 235.

(109) A edição *princeps* das tragédias de Séneca, quer se considere a de Andrea Gallico (Ferrara 1481-1484) ou, como ETTORE PARATORE (*Seneca in Enciclopedia dello Spettacolo*, VIII, col. 1827-1838), a de Bernardino Marmitta (Lião, 1491), foi seguida de muitas outras, nos finais do séc. xv, princípios do séc. xvi. Vide as que refere FEDERICO DOGLIO, 'Il teatro in latino nel Cinquecento' cit., p. 181.

(110) Sobre a forma de interpretar a obra de Aristóteles e a adaptar à sua nova concepção de tragédia: ETTORE BONORA, *art. cit.*, pp. 235-238.

de 1543. No *Discorso intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie*, publicado em 1554, treze anos depois da representação da *Orbecche*, Cinzio exalta os coros senequianos em confronto com os da tragédia grega, «molto più degni di loda che quelli di tutti i Greci» pela sua filosofia moral, de acordo com os princípios fundamentais do pensamento laico da época (111).

Se Gibaldi Cinzio, como autor trágico e como crítico, foi uma das figuras mais representativas do seu século, o prestígio do seu nome deve-se em larga medida à repercussão que o seu modelo de teatro viria a ter desde o Renascimento à época isabelina, de que Shakespeare é o maior expoente.

No entanto, é numa espécie de oscilação estética entre o teatro de Séneca e o teatro grego que muitas obras ganham individualidade própria e firmam a sua originalidade. É o caso da *Sofonisba* de Trissino, que Bonora (112) acredita ter tido como único modelo o drama grego, o que lhe confere a elegância e leveza dignas do mais alto apreço. No entanto, a *Sofonisba*, tal como a *Rosmunda* de Rucellai, composta em moldes idênticos, manifesta também a presença de elementos caracteristicamente senequianos, como afirma Ettore Paratore (113).

O mesmo sucede com a *Castro*, sempre tão elogiada ao longo dos séculos pela sua linguagem grave e natural, pelo seu estilo clássico, sublime (114), conciso e desafectado. É interessante referir, a este

(111) *Discorso ovvero lettera* cit., p. 81: «... i cori di Seneca (quali abbiamo detto disopra), i quali giudico io (come già fe' Erasmo, e giudiziosamente) molto più degni di loda che quelli di tutti i Greci: perché, ove questi molte volte si stendono in novellucce, quelli di Seneca con discorsi morali e naturali, tutti tolti dall'universale, ritornano maravigliosamente alle cose della favola.»

A superioridade de Séneca sobre o teatro grego tinha já sido relevada, nesta mesma obra (p. 33): «E ancora che Seneca tra i Latini ... quasi in tutte le sue tragedie egli avanzò (per quanto a me ne paia) nella prudenza, nella gravità, nel decoro, nella maestà, nelle sentenze, tutti i Greci che scrissero mai...».

(112) ETTORE BONORA, *Il Cinquecento*, vol. IV da *Storia della letteratura italiana* a cura di E. CECCHI e N. SAPEGNO, Milano, 1966, p. 389.

(113) Vide a análise destas obras feita por ETTORE PARATORE, 'Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500' cit., pp. 27 e sqq.

(114) D. FRANCISCO MANUEL DE MELO, no *Hospital das Letras* (1657), afirma o seguinte, pela boca de Quevedo: «(O Ferreira) que se contente de lhe haver amanhado a frase sublime primeiro que à maior parte dos poetas d'aquém-mar, porque em nenhum se acham melhores arremessos.»

Como referiu JORGE DE SENA, *op. cit.*, p. 417, o testemunho de D. Francisco Manuel de Melo, após um século, é revelador de que Ferreira compôs

respeito, a opinião de A. Loiseau, não só pela semelhança com a expressa sobre a *Sophonisba* por Bonara, como ainda pelo relevo que é dado à tragédia portuguesa na literatura europeia: «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 seconde pièce imitée des Grecs et des Romains qui est parue en Europe. S'inspirant directement des chefs-d'oeuvres 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.» (115)

a *Castro* na sua juventude, já que o estilo sublime se adequava apenas à epopeia ou à tragédia.

De facto, pode precisar-se que, desde Dante, o estilo trágico é identificado com o estilo sublime. Vide *De vulgari eloquentia*, II, IV, 8: «Iste quem tragicum appellamus summus videtur esse stilorum.» E II, IV, 4 sqq., com as notas de MARIGO, Firenze, 1957, pp. 190 e sqq.

(115) Cf. *Histoire de la littérature portugaise*, Paris, 1886, p. 147, apud A. ROÏG, *La tragédie Castro d'António Ferreira* cit., p. 21.

MENDES DOS REMÉDIOS, no prólogo à sua edição da *Castro*, e A. ROÏG, na introdução da obra citada, apresentam múltiplos testemunhos sobre a *Castro*, que nos dão a exacta dimensão do conceito em que os autores, de todas as épocas e de diferentes nacionalidades, têm a obra-prima da tragediografia portuguesa do Renascimento. Vejam-se, por exemplo, os que estão na mesma linha de pensamento de A. Loiseau. Entre eles, PEDRO JOSÉ DA FONSECA, 'Vida do Doutor António Ferreira', in *Poemas Lusitanos do Doutor António Ferreira*, segunda impressão, Lisboa, 1771, assinala «a ventagem, que leva ás mais célebres das outras nações naquelle tempo, quando com ellas se confere o profundo conhecimento das regras da arte, a imitação dos Gregos, e mais que tudo a feliz escolha do argumento, por si mesmo tragico, e interessante à nação». No século seguinte, J. C. L. SISMONDE DE SISMONDI, *De la littérature du Midi de l'Europe*. Paris, t. IV, 1819, pp. 308-309 afirma que Ferreira «n'avait alors d'autre modèle que les anciens: le théâtre espagnol n'avait pas commencé, celui des Italiens était encore au berceau».

O próprio MENDES DOS REMÉDIOS, no referido prólogo, conclui, com Almeida Garrett, que «António Ferreira conduziu bem o entrecho dramático e maravilha até que, sem modelos, sem guias, além dos que lhe oferecia a arte grega e latina, e escassamente o teatro moderno na obra de Trissino — se é que ele a conheceu —, tivesse realizado obra tão perfeita».

D) A VERSÃO DE 1587 E O MODELO SENEQUIANO

Apesar de António Ferreira construir a sua peça em moldes clássicos e de obedecer a um propósito firme de originalidade e independência criadora, seria erróneo afirmar que não teve Séneca por intermediário, pois não deixam de transparecer na sua obra sugestões ideológicas e estilísticas típicas do teatro senequiano (116). É isto que me proponho agora demonstrar, ao mesmo tempo que estabeleço o paralelo entre a primeira edição da *Castro* (117) e a que pode ser considerada uma das suas fontes mais próximas — a *Ioannes Princeps* de Diogo de Teive. Dado que esta tragédia novilatina é profundamente inspirada na obra trágica de Séneca (118), podem ser tiradas deste confronto conclusões do maior significado.

Começemos pela estrutura da *Castro*, nas suas duas edições, tentando observar qual delas está mais próxima da *Ioannes Princeps* e do modelo senequiano.

a) prólogo

Como já ficou dito, diferem ambas, logo no início, na forma de apresentar o prólogo: ao monólogo da edição de 1587 corresponde, na edição definitiva, um prólogo analéptico dialogado, com uma entrada de carácter lírico em que Inês se dirige ao Coro das moças de Coimbra em pseudo-estrofe de canção (119).

Mas quer o prólogo narrativo, quer o dialogado, têm tradições na Antiguidade: o monólogo expositivo aparecia a iniciar a tragédia grega primitiva e foi usado na obra-prima de Ésquilo, a *Oresteia*, em *As Traquíncias* de Sófocles e, dentro já de moldes estereotipados, em quase toda a produção dramática de Eurípides (120). O próprio teatro de

(116) Vide supra n. 11.

(117) Sobre o confronto entre a segunda edição da *Castro* e a *Ioannes Princeps*, por mim já anteriormente estabelecido, vide supra n. 17.

(118) NAIR N. CASTRO SOARES, *op. cit.*: «Análise da tragédia *Ioannes Princeps* à luz do teatro de Séneca», pp. 81-96.

(119) Vide supra n. 33.

(120) MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA, *Crítica literária na comédia grega. Género dramático*. Dissertação de doutoramento em Literatura Grega, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, 1983, pp. 284 e sqq.

Sêneca usou o prólogo narrativo na maioria das suas obras: *Hercules furens*, *Troades*, *Medea*, *Agamemnon* e *Hercules Oetaeus*.

Apesar disso, estes autores da Antiguidade grega e latina usaram, a par deste prólogo narrativo, o prólogo dialogado, tecnicamente mais perfeito e de grandes recursos dramáticos. Para além da preferência de Sófocles pelo prólogo dialogado (121), que já tinha precedentes em Ésquilo, no *Prometeu*, o inovador Eurípides vai usá-lo excepcionalmente em uma das duas peças que fogem aos moldes habituais do prólogo euripídiano: a *Ifigénia em Áulide*, com uma entrada dialogada em metro lírico, o anapesto (122). A outra destas duas peças é a perdida *Andrómeda*, que abria também com uma monódia lírica.

Inspirado nestas obras de Eurípides, que não possuem no prólogo o habitual monólogo estereotipado, Sêneca introduz em *Troades*, após a *rhexis* inicial de Hécuba, um diálogo lírico-epirremático entre ela e o coro; a *Phaedra* abre com uma monódia de Hipólito, a que se sucede o diálogo entre a protagonista e a ama; e a *Octauia* (123) começa com uma intervenção da protagonista em metros líricos, que dá início ao diálogo entre ela e a Ama.

(121) A. O. HULTON, 'The prologues of Sophocles', *Greece and Rome* 16 (1969) 49-59.

(122) CARLOS ALBERTO PAIS DE ALMEIDA, *Eurípides, Ifigénia em Áulide* (introdução e tradução). Coimbra, 1974, p. 71.

(123) JORGE DE SENA, *op. cit.*, pp. 474-481, faz uma análise comparativa entre a estrutura da *Octauia* e a da *Castro*, chegando à conclusão de que a tragédia de Ferreira segue de perto a da obra pseudo-senequiana. Apesar de muitas coincidências existirem entre ambas as peças, algumas das deduções são incorrectas, visto o crítico português ter partido do falso princípio da existência de dois coros, na *Castro*: o dos Conselheiros e o das Moças de Coimbra. Está na base desta interpretação um erro, generalizado a partir da edição apócrifa datada de 1598, e da edição de 1711, que continham a abreviatura *Cons.*, em vez das comumente usadas para Pêro Coelho (*Col., Co., C.*). De facto, desdobrada esta abreviatura, na maioria das edições posteriores, para «Conselheiros» (Vide ADRIEN ROÏG, 'Recherches sur la *Castro* d'António Ferreira', *Bulletin des Études Portugaises*, nova série, 28-29 [1967-1968] 86-94), supor-se-ia que dois coros, de diferentes tendências, se opunham na *Castro*, tal como acontecia na *Octauia*, o que conferia a estas peças uma estrutura paralela.

Sobre a análise estrutural da *Octauia*, vide o estudo muito completo de JOSÉ ANTÓNIO SEGURADO E CAMPOS, *A tragédia Octavia. A obra e a época*. Lisboa, 1972, vol. I, pp. 519-565.

A existência, no teatro de Séneca, de expedientes rítmicos e musicais, não só nos prólogos, mas no decurso da acção, com grande efeito a nível de espectáculo, e a ocorrência, no maior número das suas peças, de uma entrada em monólogo provam a influência do drama eurípidiano no tragediógrafo latino. No entanto, o modelo sofocliano do prólogo dialogado também está presente em Séneca, em *Phoenissae*, *Oedipus*, *Thyestes*, *Phaedra* e *Octavia*.

É assim que o teatro regular do Renascimento e a ele posterior, influenciado sobremaneira pela corrente senequiana, vai poder optar por um destes dois processos de introduzir a tragédia — ou o prólogo narrativo ou o dialogado.

A consciência da superioridade técnica e dramática do prólogo dialogado, desde sempre reconhecida, em que as próprias figuras exprimem os elementos que convém dar a conhecer, ao mesmo tempo que revelam o seu próprio carácter, pesou na escolha de Ferreira, ao remodelar o texto inicial da sua obra. O referido carácter lírico da primeira fala de Inês, insinuado apenas por alusões toantes, que lembram a estrofe de canção, liga-se com os gostos de Eurípides que Séneca apreendeu e que Speroni Sperone (124) fez reviver de forma exuberante e abusiva, nas suas tragédias. Todavia na *Castro* esse lirismo integra-se perfeitamente na sobriedade de formas e perfeição estética e estilística que Ferreira quis imprimir cada vez mais à sua tragédia (125).

(124) Sperone Speroni, na sua obra trágica, não só infringe o aspecto fundamental da dramaturgia senequiana e clássica em geral, que usa um metro recitativo único para o diálogo entre as personagens, como ainda vai contra a norma fixa do emprego do hendecassílabo solto, em favor da estrofe de canção, nestas partes dialogadas da tragédia. Vide sobre este assunto ETTORE PARATORE, 'Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500' cit., p. 58.

(125) Importa lembrar aqui que a monódia lírica, característica do teatro de Eurípides e reconhecida já no séc. v como um processo de decadência do teatro clássico, na sua pureza original (vide MARIA DE FÁTIMA DE SOUSA E SILVA, *op. cit.*, pp. 239-240), foi adoptada por Séneca nas suas obras, nas falas de Medeia (*Medea*, 670 e sqq., 740-848), de Cassandra (*Agamemnon*, 659 e sqq., 695 e sqq., 759 e sqq., 867 e sqq.), de Teseu (*Phaedra*, 1201 e sqq.), de Creonte (*Oedipus*, 233 e sqq.), de Tiestes (*Thyestes*, 920 e sqq.), de Íole (*Hercules Oetaeus*, 173 e sqq., 1476 e sqq.), de Alcmena (*Hercules Oetaeus*, 1863-1938; 1944-1962; 1977-1982) e de Andrômaca (*Troades*, 705 e sqq.). Cf. LÉON HERRMANN, *Le théâtre de Sénèque*. Paris, 1924, pp. 222-225.

António Ferreira, preso ainda ao modelo senequiano, apresenta a monódia lírica a introduzir o V acto, na edição de 1587, em ritmo hexassilábico. O carácter

Assim, poderemos concluir que o monólogo da edição inicial se prendia mais com o modelo senequiano, herdado do último dos grandes tragediógrafos gregos, e conferia à obra um tom narrativo, menos movimentado e mais reflexivo, que está presente no início da *Ioannes Princeps*, apesar do diálogo, que poderia chamar-se sequência de monólogos, que a introduz.

Devido à especificidade de certos aspectos, já abordados na análise anterior (cf. supra, p. 280 e sqq.), seja-me permitido consagrar-lhes agora um maior desenvolvimento.

A substituição do prólogo monologado da edição de 1587 pelo dialogado da de 1598 corresponde a um apuramento da técnica dramática do autor, à medida que nele se avivam os princípios estéticos ditados pelos cânones mais puros da literatura clássica. Contudo, a sugestão da entrada lírica e a temática do *locus amoenus*, cenário da felicidade de Inês, deixam transparecer a leitura da *Visão* de Anrique da Mota, que continha já todos estes elementos.

Mas, se o uso do monólogo ou do diálogo nos não permite tirar qualquer conclusão, no que se refere à relação entre a *Castro* e a *Ioannes Princeps*, é digna de relevo a idêntica sobriedade de situações e de personagens, em igual número, nos prólogos da *Ioannes Princeps* e da edição de 1587 da obra de Ferreira. Sozinho ou em conversa com o Secretário, o Infante expõe — tal como a Rainha, ao confidenciar com o Rei na *Ioannes Princeps* — todos os receios que lhe oprimem a alma. Nas duas obras, estes temores são premonitórios e significativos para o desenlace trágico.

Assim, essa maior variedade cénica e dramática, bem como o maior número de figurantes no acto inicial da edição definitiva da *Castro*, correspondem, sem dúvida, a um distanciamento efectivo da *Ioannes Princeps*. O mesmo acontece quanto à inclusão, no texto definitivo, de duas intervenções dialogadas do Coro, neste acto I (vv. 234-238 e 364-366), que não existiam na primeira edição. Dado que na *Ioannes Princeps* o coro não figura como personagem, a não ser no acto V, em que entra em diálogo com a Rainha para lamentar a catástrofe nacional, ocasionada pela morte do Príncipe, a primeira edição da *Castro* pode, neste aspecto, ser considerada mais próxima da tragédia de Teive.

de monódia, que lhe era conferido por este metro, vai desaparecer na fala do Infante da edição de 1598, composta em hendecassílabos soltos.

b) *versos sáficos*

Distintos também, nas duas edições da *Castro*, são os coros que terminam o acto I. Os da edição de 1587 seguem quase verso a verso o coro I da *Phaedra* de Séneca, podendo mesmo afirmar-se, *grosso modo*, que o coro I da *Castro* utiliza os vv. 274-330 da tragédia latina, prosseguindo o coro II a partir dos vv. 331-350, com correspondência no texto da *Castro* aos vv. 392-420. Por último, a finalizar este coro, a ligação entre o cântico que entoa genericamente as forças do amor e a situação concreta da tragédia — a afeição do Infante por Inês — não encontra paralelo em Séneca, pelo que António Ferreira, nos vv. 421 e sqq., se inspira unicamente no Coro do final do acto III da *Ioannes Princeps*. Aqui se faz a integração, no contexto do cântico, dos amores que uniam os príncipes João e Joana (vv. 777-788 e 797-808), muito embora a diferente situação dos amantes, nas duas tragédias, dê lugar a considerações de carácter diverso.

Aliás, a grande relação de afinidade, quer a nível ideológico quer vocabular, entre este coro final do acto III da *Ioannes Princeps* e o coro da *Phaedra* de que me ocupei em estudo anterior (126), dispensa neste momento um novo cotejo, dado que a *Castro* segue Séneca de muito perto.

Mas este tema do poder cósmico do amor está presente na obra do Cordovês, não só neste coro da *Phaedra* (274-356), mas também em uma das falas da protagonista (184-194 e 240), no *Hercules Oetaeus* (541-543, 558-560 e 742) e ainda na *Octauia* (555-556, 558-559 e 806-819; estes últimos constituem um coro inteiro). No entanto, o primeiro autor a lançar mão, numa ode coral de tragédia, deste tema literário, tão grato a Lucrecio e a Virgílio, foi Sófocles, no terceiro estásimo de *Antígona*, que influenciou directamente um belo coro da *Sofonisba* de Trissino (127).

Onde teria Ferreira colhido a sugestão? Em Diogo de Teive ou no próprio Séneca, que a ambos serviu de fonte?

(126) *Op. cit.*, pp. 289-290.

(127) Sobre a influência da *Antígona* no III coro da *Sofonisba* de Trissino e na *Rosmunda* de Rucellai, vide ETTORE PARATORE, 'Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500' cit., p. 35.

O importante para o nosso estudo é que o coro do final do acto I da edição de 1587 da *Castro* está muito mais próximo de Séneca e de Diogo de Teive do que o que lhe corresponde na edição de 1598. Neste último, constituído em estrofes de canção, rimadas, de acentuado pendor lírico — tal como o coro que lhe corresponde na *Sofonisba* —, as influências dos textos latinos, com uma ou outra excepção (128), não são mais do que reminiscências, sugestões literárias.

Ferreira quis desprender-se dos modelos que seguira e tentou ser original, imprimindo uma maior leveza e andamento rítmico ao seu texto, que construiu dentro dos novos cânones líricos, que então vigoravam (129).

Do maior interesse para a problemática da autenticidade da obra de Ferreira se reveste também este mesmo coro que termina o acto I da edição de 1587 da *Castro* e tem paralelo na *Nise lastimosa* de Bermúdez.

Anteriormente ao aparecimento da primeira edição da tragédia de Ferreira, como este coro não aparecia na edição de 1598, Bermúdez era considerado seu autor original. Este facto mereceu-lhe elogios do imparcial e consciencioso crítico espanhol Martínez de la Rosa e levou Menéndez Pelayo a exprimir uma opinião precipitada, se não malevolente, sobre a tragédia portuguesa: «Bermúdez tiene un coro: *Tambien el mar sagrado | se abrasa en este fuego...* que falta en la *Castro*, y vale tanto como los que son comunes a las dos tragedias.» (130)

(128) Vide o paralelo estabelecido entre versos do coro final do acto I, da ed. de 1598 da *Castro* e versos do coro III da *Ioannes Princeps* em NAIR N. CASTRO SOARES, *op. cit.*, pp. 119-121; e ainda o confronto feito entre o mesmo coro da *Castro* e o coro I da *Phaedra* de Séneca em J. P. WICKERSHAM CRAWFORD, 'The influence of Seneca's tragedies on Ferreira's *Castro* and Bermúdez' *Nise lastimosa* and *Nise laureada*' *cit.*, pp. 176-178.

(129) Trissino, na *Sofonisba*, e Rucellai, na *Rosmunda*, tinham já adoptado para os coros as formas de canção e de balada (Cf. ETTORE PARATORE, 'Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel' '500' *cit.*, p. 34).

O seu emprego nas primeiras tragédias italianas do séc. XVI vem de encontro à teorização de Trissino, na *Poética*, I-IV, onde afirma que «Le canzoni, come dice Dante, sono i più nobili di tutti i poemì italiani» (vide *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* *cit.*, p. 122).

(130) Cf. *Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander, 1951, VI, p. 482, apud ADRIEN ROÏG, *La tragédie Castro d'António Ferreira* *cit.*, p. 22.

Note-se que Menéndez Pelayo, como ele próprio confessa, não consultou a primeira edição da *Castro*, pelo que o seu juízo é limitado e incorrecto.

No entanto, Ferreira, na sua edição de 1587, apresentava também este coro, o que vinha retirar a Bermúdez o mérito da exclusividade. Formado por dois cânticos em ritmos diversos, o primeiro, à semelhança do texto de Séneca que lhe serviu de base, constituído em “hendecassílabos sáficos”, por um irónico acaso, irá antes proporcionar argumentos a favor da originalidade e autenticidade da obra portuguesa.

Já no séc. XIX Costa e Silva (131) levantava um problema em relação à autoria da *Castro*, baseado não só na ausência da ode sáfica na lírica de Ferreira, mas também no menor uso que este poeta fizera do verso sáfico nas suas obras, comparado com Bermúdez, que o empregara mais uma vez na *Nise lastimosa*.

Refutada esta objecção (132) por autores como Mendes dos Remédios e Adrien Roïg (133), ela servirá a Paul Teyssier para provar, quer a superior capacidade de Ferreira em construir o verso sáfico, quer a existência na *Castro* de um número de sáficos muito mais elevado. Ao apresentar um estudo sistemático dos versos assinalados na tragédia como hendecassílabos sáficos, nos coros I e IV, e dos que lhes correspondem na *Nise lastimosa*, Paul Teyssier (134) demonstra, exemplificando, que na obra de Bermúdez muitos dos versos não passam de hendecassílabos normais. Além disso, os versos curtos, que quebram por vezes o ritmo destas tiradas homogéneas de hendecassílabos, são adónicos perfeitos na *Castro*, o que não acontece na tragédia espanhola (135). Assim, o argumento do uso mais amplo do verso sáfico em Bermúdez não só perdia força, como ainda se voltava contra as razões de quem o proferia.

Quanto à estrofe sáfica, metro grego que Catulo adaptara à língua latina e Horácio cultivara, tinha sido convertida à estrutura das línguas

(131) *Ensaio biographico-critico*. Lisboa, 1851, t. 11, pp. 153-154.

(132) Retomaram também este argumento de crítica externa, em desabono da *Castro*, MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, pp. 482-483, REY SOTO, *op. cit.*, p. 37 e actualmente ROGER BISMUT, vide e.g. ‘Un exemple d’usurpation littéraire’ *cit.*, p. 120, e ‘La *Castro* est une traduction remaniée de *Nise lastimosa* de Bermúdez, et António Ferreira n’y a pas eu de part’ *cit.*, pp. 600-606.

(133) MENDES DOS REMÉDIOS, *op. cit.*, p. XXXIII; ADRIEN ROÏG, *La tragédie Castro d’António Ferreira* *cit.*, pp. 17-18 e pp. 27-28.

(134) Cf. ‘La *Castro* est bien d’Antonio Ferreira’, *Arquivos do Centro Cultural Português* 10 (1976) 695-733, cap. III, «Les choeurs en vers saphiques», pp. 716-728.

(135) *Ibidem*, p. 728.

românicas pelos humanistas do Renascimento italiano. Em 1539, aparecia em Roma um livro intitulado *Versi et regole de la nuova poesia toscana*, que apresentava, de forma clara, o esquema que esta estrofe lírica devia seguir. A partir desta altura, a adaptação estava feita: bastava apenas que os poetas lançassem mão dela (136). Não foi, contudo, este metro das preferências de António Ferreira, na obra lírica (137). Apesar disso, na sua tragédia, além dos hendecassílabos sáficos dos coros finais dos actos I e IV, já referidos, vai usar a estrofe sáfica nas intervenções corais que concluem os actos II e III, equivalentes nas duas edições da *Castro*.

Por que razão o teria feito?

Entre os italianos, desde a *Sofonisba* de Trissino e a *Rosmunda* de Rucellai à *Orazia* de Pietro Aretino — que elogia, apesar da sua tendência para o macabro, o teatro de inspiração clássica (138) —, não houve autor que empregasse tal estrofe nos coros das suas tragédias. O próprio Eurípides, tão apreciado no séc. XVI, que, nos cantos líricos da sua obra trágica, lança mão de grande variedade de ritmos, onde a métrica eólica assume um papel importante, também nunca a utiliza, dado o esquema rígido a que teria de submeter a sua liberdade poética. Na vasta produção dramática de Séneca, aparece apenas uma vez, a iniciar um coro da *Medea* (vv. 579-606). A peça, na sua maior parte, não segue este metro (139), pelo que não pode dizer-se que a estrofe sáfica seja significativa neste autor (140).

O mesmo acontece com Buchanan. Se, tal como frequentemente Séneca, usa o hendecassílabo sáfico, entrecortado por alguns adónicos,

(136) Vide, a este propósito, *ibidem*, pp. 716-717.

(137) Note-se que, embora a estrofe sáfica não figure nos *Poemas Lusitanos*, os versos sáficos surgem com frequência nas suas composições. Cf. JORGE DE SENA, *op. cit.*, pp. 453-456.

(138) Sobre a fidelidade de Pietro Aretino ao modelo de Trissino, a quem chama *único* — apesar da influência de Cinzio no que se refere à descrição de cenas cruentas —, veja-se a dedicatória da tragédia *Orazia*. Cf. também ETTORE PARATORE, 'Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500' cit., p. 38.

(139) Na verdade, a estes vinte e sete versos compostos em estrofe sáfica, sucedem-se mais sessenta e dois agrupados em cinco estâncias de oito hendecassílabos sáficos e um adónico (vv. 607-651), que terminam por uma sequência de dezassete versos sáficos e um adónico (vv. 652-669).

(140) Sobre a métrica usada por Séneca, nos coros e nas monódias das suas tragédias, vide SENECA, *Tragedias*. Introdução, tradução e notas de JESÚS LUQUE MORENO. Madrid. Gredos, 1979, pp. 61-67.

em *Alcestis* (vv. 110-132), em *Jephtes* (vv. 173-219) e em *Baptistes* (vv. 1264-1315), apenas nesta última tragédia aparece um coro em estrofe sáfica (vv. 281-321). Mas rigorosamente a meio do cântico, este metro é substituído por uma sequência de três estrofes de nove hendecassílabos sáficos e um adónico (vv. 313-344) (141).

Esta técnica de combinar a estrofe sáfica com estâncias de hendecassílabos sáficos terminados por um adónico, comum a estes dois autores, denuncia a inspiração de Buchanan na obra senequiana e liberta Ferreira da possível dívida em relação a ambos. É que mais próximo dele estava Teive, que tinha composto em metro único — a estrofe sáfica — o coro mais belo da *Ioannes Princeps*, o hino ao poder cósmico do amor, com paralelo na *Castro*. Ao apresentar no coro I da sua tragédia, especialmente no da edição de 1587, este tema estreitamente ligado a Séneca, tal como Teive, e ao manifestar uma certa predilecção pela estrofe sáfica, nos moldes teivianos, Ferreira revela-se, nos coros II e III, discípulo do “mestre”, a quem deste modo rende homenagem.

Subsiste, contudo, esta dúvida: se a beleza rítmica dos versos da *Ioannes Princeps* o tocou, porque não transpôs este metro para a sua obra lírica?

Na verdade, se a tragédia é um género clássico, mais intemporal, em que o convencionalismo e até o artificialismo são muito mais aceites, a obra lírica é, para Ferreira, um veículo da expressão individual das suas ideias e sentimentos, das intenções da sua poesia e do seu tempo. A estrofe sáfica, sentida como metro coral, estaria aí deslocada. Se António Ferreira cultivou na sua obra lírica exclusivamente a medida nova, é porque somente ela, no seu entender, seria capaz de exprimir a sensibilidade e as ideias da sua época.

Apesar de se arrastar há já um século a objecção posta contra a autoria de Ferreira, no que se refere ao emprego da estrofe sáfica, o desconhecimento de que tem sido alvo a nossa literatura novilatina por parte de críticos e estudiosos, tem assim impedido que já há mais tempo se lhe tivesse dada resposta (142).

(141) Para uma análise métrica das tragédias de Buchanan, vide P. S. SHARRATT e P. G. WALSH, *op. cit.*, «Conspectus metrorum», pp. 334-337.

(142) Significativo é, neste sentido, o silêncio de Jorge de Sena, e do próprio Mendes dos Remédios, nas obras referidas neste trabalho, sobre a tragédia *Ioannes Princeps* de Diogo de Teive.

O apreço de Ferreira, tantas vezes manifestado, pela obra e pela pessoa de Teive, nascido do convívio literário e da relação de amizade que tiveram em Coimbra, exclui à partida, se outras razões não houvesse, a hipótese de ter sido Bermúdez a colher na *Ioannes Princeps* esta sugestão formal (143).

(143) A possibilidade de Bermúdez ter conhecido a tragédia de Teive antes do próprio António Ferreira não passa de mera suposição, sem fundamento científico. O facto da *Ioannes Princeps* ter saído a lume nos *Opuscula aliquot*, em 1558, em Salamanca, cidade onde Bermúdez estudou e, segundo uma «tradição incontrolada», teria ensinado na Universidade, levou Roger Bismut a formular esta hipótese: vide 'La tragédie *Ioannes Princeps* et la *Castro* d'António Ferreira' cit., p. 430. Todavia, para além de não existir sequer uma referência mínima do autor galego ao humanista português, não é possível provar com rigor o seu magistério em Salamanca. Transcrevo um passo, por demais elucidativo, da obra de Mitchell D. Trivedi, estudioso e editor moderno das tragédias de Bermúdez: «No hemos podido corroborar la afirmación de Sedano, muy repetida posteriormente, de que Bermúdez fuera catedrático de vísperas de Teología en la Universidad de Salamanca. En efecto, de las nóminas de catedráticos em Teología (años 1500-1650) publicadas por Enrique Esperabé Arteaga, se deduce lo contrario, pues en ellas no figura nuestro autor. Luis Alonso Getino, frecuente cronista de la Universidad salmantina, sugiere que acaso Bermúdez enseñara en el Convento de San Estéban, supliendo en las ausencias de los catedráticos de la Universidad: sin embargo, por no constar que recibiera de su Orden el grado de bachiller, presentado o maestro, parece lógico concluir que no desempeñó cátedra en ninguna de estas facultades.

«También afirma Sedano que Bermúdez residió algun tiempo en Portugal, pero no indica ni cuando ni en qué parte. Si supiéramos más del contacto personal del fraile soldado-poeta con la nación vecina, quizá entenderíamos cómo pudo él conocer allí la primera tragedia escrita sobre Inés de Castro.» (*Op. cit.*, p. 14.)

Interessa, além disso, referir que os passos apontados por Roger Bismut como inspirados mais de perto na obra de Diogo de Teive não são de modo algum significativos, pelo que em nada vêm alterar a minha posição sobre a originalidade de Ferreira. Aliás, mesmo que o autor galego conhecesse a obra do grande humanista português — o que até é provável, se há notícia de ter vivido em Portugal — e nela se inspirasse da maneira mais subserviente, esse facto não implicaria que António Ferreira fosse o imitador, mas abonaria do poder criativo, já comprovado, com que o nosso poeta segue os modelos.

O facto de este recente artigo do Prof. Bismut me ter chegado às mãos, quando o presente estudo já estava em provas tipográficas, impediu-me de lhe dar uma resposta mais completa. Procurei, no entanto, referir aqui e supra (n. 41), aspectos que achei de prioritária importância.

c) outros aspectos

Aliás, a orientação clássica e humanística da obra de Bermúdez pode, de certa forma, ser posta em causa. Jean Jacquot, no seu artigo 'Sénèque, la Renaissance et nous' (144), afirma: «Et si *Nise lastimosa* dérive du théâtre humaniste, c'est par un singulier détour. Il paraît établi que cette pièce est une traduction de la tragédie *Castro* du poète portugais António Ferreira.»

Esta opinião, que é perfilhada por inúmeros investigadores nacionais e estrangeiros, antigos e modernos de renome (145) — o que não permite falar em nacionalismo —, tem a apoiá-la razões de crítica interna e externa inabaláveis. Entre elas, afirma-se da maior importância a diferença de estilos, não só por aquilo que pode revelar em termos de diacronia estética, como ainda em termos de formação e de gostos clássicos do autor da *Castro*. Na verdade, numa época epigonal em em que triunfam as manifestações de maneirismo poético entre nós (146), como se explicaria a sobriedade renascentista da tragédia de Ferreira, publicada em 1587, em oposição ao maneirismo do texto espanhol, que vem a lume em 1577?

A impossibilidade de retroceder a um estilo epocal anterior é a prova insuspeita da integração de uma obra na sua época, cujas marcas

(144) Vide *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Paris, 1964, p. 285. Curiosamente Jacquot assinala também, neste passo, citando o artigo de Wickersham Crawford, já referido, que Bermúdez, na *Nise laureada*, «fait peu d'emprunts textuels à Sénèque et s'il l'imite [...] c'est plutôt dans ses outrances et ses atrocités.»

(145) Vide a recolha de opiniões sobre a *Castro*, muitas delas de figuras eminentes do mundo das letras, formuladas ao longo dos tempos, que testemunham a sua prioridade sobre a *Nise lastimosa* (ADRIEN ROÏG, *La tragédia Castro d'António Ferreira* cit., cap. I: «Antonio Ferreira auteur original de la tragédie *Castro*», pp. 11-39).

Além dos autores contemplados, neste capítulo, convém referir que defendem a mesma posição os autores — e cito só os estrangeiros — a que se faz alusão ao longo deste trabalho: WICKERSHAM CRAWFORD, *art. cit.*, pp. 172 e 180-181; A. IRVINE WATSON, *art. cit.*, p. 66; JEAN JACQUOT, *art. cit.*, p. 285; MITCHELL D. TRIWEDI, *op. cit.*, «Bermúdez como traductor», pp. 20-26; ECKARD LEFÈVRE, *op. cit.*, p. 148; PAUL TEYSSIER, *art. cit.*, *passim*; LUCIANA STEGAGNO PIECHIO, *op. cit.*, p. 154; ADRIEN ROÏG, nas suas obras e artigos, *passim*.

(146) Cf. VÍTOR M. DE AGUIAR E SILVA, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.

estilísticas transporta sempre (147). Esta adaptação a novas correntes estéticas, de acordo com os gostos do autor e do público a que se destina, reflecte-se na *Nise lastimosa*, mas sobretudo na *Nise laureada*. Se o renascentismo puro de Ferreira foi um travão à exuberância formal de Bermúdez, a segunda das suas tragédias é bem a expressão, tal como a pintura maneirista, de uma mentalidade ansiosa e perturbada perante os angustiosos problemas da vida (148). A própria tendência para apresentar *coram populo* cenas sangrentas não tem somente que ver com o senequismo, difundido principalmente através da obra de Giraldo Cinzio, com grande popularidade nos finais do século XVI. Ela é antes o reflexo da crise de espírito que se viveu na Europa, e com maior intensidade na Espanha, nesta época de transição entre o Renascimento e o Barroco (149). Assim Bermúdez, ao inspirar-se muito provavelmente no *Tieste* de Lodovico Dolce (150), traça, com a *Nise laureada*, a orientação que o teatro espanhol vai seguir até Lope de Vega (151).

Por tudo o que ficou dito pode concluir-se da distância abissal a que Bermúdez se coloca de Ferreira, cabendo a cada um em particular um papel importante na história do teatro europeu e do seu país, onde surgem como representantes de duas épocas distintas.

Mas voltemos ao confronto da primeira edição da *Castro* com a *Ioannes Princeps*. Após esta digressão a que nos conduziu a análise do coro do final do acto I e a questão dos versos sáficos, importa referir que as alterações feitas por Ferreira no acto II, embora obedeam,

(147) Neste aspecto, reveste-se do maior interesse o estudo, ainda por publicar, do Prof. Aníbal Pinto de Castro, apresentado em comunicação recente à Academia Portuguesa de História, em que se faz uma análise estilística comparativa das tragédias de Bermúdez entre si e com a *Castro*, nas suas duas edições.

(148) Vide a caracterização do teatro trágico italiano da segunda metade do séc. XVI em GIUSEPPE TOFFANIN, *La fine dell'Umanesimo*. Torino, 1920, pp. 52-53, e em ETTORE PARATORE, 'Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500' cit., p. 67.

(149) Cf. o interessante estudo de HERBERT E. ISAR, 'La question du prétendu sénéquisme espagnol', in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance* cit., pp. 47-60.

(150) M. D. TRIWEDI, 'Notes on Bermudez's *Nise laureada* and Dolce's paraphrase of Seneca's *Thyestes*', *Philological Quarterly* 42 (1963) 97-102.

(151) JEAN-LOUIS FLECNIAKOSKA, 'L'horreur morale et l'horreur matérielle dans quelques tragédies espagnoles du XVI^e siècle', in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance* cit., pp. 61-72.

como vimos, a uma maior aproximação dos moldes clássicos, não implicam, contudo, um distanciamento da *Ioannes Princeps*.

Quanto ao acto III, já foram anotadas (152) as diferenças existentes entre as duas edições e sublinhada a maior perfeição estética e dramática do texto definitivo. Já referi também, em estudo anterior (153), muitas semelhanças textuais e de estrutura entre este acto na edição de 1598 da *Castro* e o acto III da *Ioannes Princeps*, no que se refere nomeadamente ao papel da Ama e à expressão do amor nas duas tragédias. Interessa agora pôr em relevo as semelhanças entre o texto inicial da edição de 1587, expurgado na edição definitiva em mais de meia centena de versos, e o texto da obra de Teive.

O sonho premonitório na *Ioannes Princeps*, tal como na *Jephtes* de Buchanan que, segundo me parece, lhe serviu de fonte (154), surge logo no início da obra. A rainha D. Catarina, sugestionada com as fantasias, em que revolveu o espírito durante toda a noite, introduz-nos na temática da peça: a doença grave, e a morte iminente do filho e herdeiro único da pátria. A insistência do rei, ao consolá-la, na confiança e fé em Deus, que liberta o homem de todas as crenças e tudo governa com a sua vontade, encontra eco nas palavras que a Ama dirige a Inês (155).

Sube, Senhora, sube, Deos eleua!
Porque temes os homens? Que fortuna,

(152) Vide supra, pp. 288-292.

(153) *Op. cit.*, cap. «A tragédia *Ioannes Princeps* e a *Castro* de António Ferreira», especialmente pp. 108-120.

(154) De notar as semelhanças não só a nível ideológico, mas vocabular, particularmente entre os vv. 73-93 de *Jephtes*, em que Storge conta a Ífis o seu sonho terrível, revelando o estado de espírito que a tem prostrada, e os vv. 27-47 da *Ioannes Princeps*. No entanto, as afinidades existem, e de forma muito vincada, entre a tragédia de Teive e as obras do teatro latino, *Troades* e *Octauia* (NAIR N. CASTRO SOARES, *op. cit.*, pp. 259-262).

(155) Note-se a semelhança entre este passo e as palavras que também a Ama dirige a Célia — transtornada pelo sonho terrível que tivera — na *Orazia* de Pietro Aretino (I, 484 e sqq.).

Sobre a aplicação da fraseologia mitológica clássica, desde os primórdios do Cristianismo, a conceitos religiosos, vide JOSÉ GERALDES FREIRE, *Obra poética de Diogo Mendes de Vasconcelos*. Coimbra, 1962, pp. 168 e 174.

Se a Providência divina, salvífica e protectora das criaturas humanas, nos aparece referida nos textos bíblicos, no *Livro de Job*, por exemplo, a terminologia

*Que fados, ou que estrelas, tanto criadas
Da cega Antigüidade, mudar podem
Aquella prouidência, certa & firme,
De quem assi leuanta, & leuarà
Aquelle grande estado que te espera?*

(vv. 118-124)

O texto da *Ioannes Princeps* é mais retórico e ainda mais marcado pela influência do teatro bíblico:

*Narrare tandem desine mihi somnia,
quae uera quemuis, exitu incerto accidunt! [...]
Nam Rector ille rerum et Auctor omnium
qui candicantia astra, qui uasta aequora
terrasque nutu, qui lacus Stygios regit, [...]
inducit animos et uoluntates mouet
mortalium omnium [...]*

(vv. 94-102)

Mais adiante continua:

*Spes tuae omnes pendeant
a summo Olympo. Clara mentis lumina
eo erigamus, unde praesidium uenit
firmum atque stabile, nulla quod perimet dies.*

(vv. 114-117)

E prossegue na fala seguinte:

*... Animo ex intimo fac numina,
fac deprecereis Caelitum imprimis Patrem
Regumque Regem maximum Christum Deum*

(vv. 148-150)

usada por Teive e também por Ferreira para aludir a Deus e ao Seu Poder pertence à tradição clássica (vide HORÁCIO, *Carmina*, 1. 12: 13-16, e nomeadamente SÉNECA, *Agamennon*, 382-387, *Hercules furens*, 459, etc.).

Ainda na *Ioannes Princeps*, mas fora do contexto do sonho, no acto III, a Ama tenta afastar a Princesa das suas apreensões, quanto à saúde do Príncipe, e diz:

*Ne tua, quaeso, amplius
haec mente reputes, excute has animo procul
curas inanes. Magnus ac clemens Pater,
deserere numquam qui suos solet, aderit
nobis propitius.*

(vv. 641-645)

Nestes passos da *Ioannes Princeps* e da edição de 1587 da tragédia de Ferreira, as personagens que desempenham o papel de confidentes actuam de forma semelhante, não só nos argumentos que usam, mas ainda na maneira como qualificam a Deus e dele fazem depender a felicidade humana.

Veja-se, por exemplo, a correspondência ideológica entre o v. 118 da *Castro*:

Sube, Senhora, sube, Deos eleua!

e os vv. 115-116 da *Ioannes Princeps*:

Clara mentis lumina | eo erigamus [...]

D. Inês, em resposta à Ama, diz acreditar somente no poder de Deus, a quem designa com os mesmos atributos que figuram nos passos transcritos da *Ioannes Princeps*:

*Seguro, firme, & forte, & certo creio
Que he tudo o que o gram Rei dos ceos e Terra
Ordena, faz, dispõe; desses enganos,
Dessas idolatrias vaãs & cegas,
De Deos roubadas tam forçosamente,
Dadas a criaturas suas, zombo.
Mas isto mais receio [...]
Aquella gram justiça, que nam deça
Sobre mim, que sou causa deste dano.*

(vv. 125-139)

Note-se a semelhança entre o v. 125 da *Castro*:

Seguro, firme, & forte, & certo creio

e os versos 116-117 da *Ioannes Princeps*:

*...unde praesidium uenit
firmum atque stabile, nulla quod perimet dies.*

A terminar esta cena, Inês, numa intervenção que também não figura na edição de 1598, exprime de novo a sua incredulidade no sonho que tivera:

*Bem vejo que são sombras, que são ventos
Que amor me representa*

(vv. 216-217)

Mas se Inês considera falaciosos os pressentimentos humanos, não deixa de reconhecer o seu erro e teme a justiça de Deus (vv. 131-139) (156).

(156) Estes nove versos da edição de 1587 mostram Inês, na sua humildade, a confessar-se pecadora. Por isso a edição de 1598 omite estes versos e substitui-os por dois apenas, que, sem retirarem dignidade à heroína, exprimem a causa do seu temor (vv. 109-110): *Como estará alma leda em culpa sua? | Julgam-me mal os homens, e a Deus temo.*

É interessante notar que na fala da Ama que se segue e que existe, com algumas diferenças, nas duas edições, põe-se o problema do valor da consciência: *Basta soo a consciencia, basta tanto | Que com esta ha de ter Deos toda a conta* (vv. 147-148 da 1.^a edição, que correspondem aos vv. 114-115 da 2.^a).

Dona Inês, logo a seguir, numa intervenção que falta na ed. de 1598, apela para os seus propósitos e intenções, tentando redimir assim a sua culpa (vv. 158-171).

A. IRVINE WATSON, no seu interessante artigo 'George Buchanan and Antonio Ferreira's *Castro*' cit., pp. 65-77, considera inspirado na obra de Buchanan este passo alusivo ao valor da consciência.

Num mundo de extrema insegurança religiosa, o humanista escocês, simpaticante das ideias heterodoxas, exprime frequentemente o princípio da pureza de consciência e da sua invulnerabilidade, que ocorre também nestes versos da *Castro*. Watson aponta vários passos das obras de Buchanan que poderiam ter servido de fontes a Ferreira: a atitude de Ífis (vv. 567-568) e Símaco (vv. 571-576) em *Jephtes* e um trecho do coro (vv. 858-862) em *Baptistes*.

A atitude da Rainha, na tragédia de Teive, é idêntica — os seus receios não provêm da credibilidade que dá aos sonhos:

*Nec quidem
quod uera [insomnia] ducam refero*
(vv. 44-46),

mas antes da doença grave do Príncipe e do desenlace trágico a que ela poderá conduzir (vide e.g. vv. 136-139).

Que conclusão é possível tirar de todas estas aproximações?

Se o texto definitivo da *Castro*, nesta cena I do acto III, corresponde em muitos aspectos ao acto III da *Ioannes Princeps*, o texto da edição de 1587 reúne, nesta mesma cena, motivos que, na obra de Teive, pertencem não só ao acto III, onde a princesa Joana confidencia com a Ama, mas ainda ao acto I, onde a rainha Catarina narra ao marido o sonho horrível que tivera.

Assim Ferreira, ao depurar o texto da sua tragédia, não só lhe imprime maior densidade dramática, como se afasta, sem dúvida, do seu modelo mais próximo, a *Ioannes Princeps*.

Examinemos agora, na mesma perspectiva, o acto IV da edição de 1587 da *Castro* (157).

No confronto entre Inês e o Rei, na cena I, vários versos (85-130), repartidos por diversas intervenções, ou são remodelados ou simplesmente suprimidos. É destes últimos que se vai ocupar agora este estudo.

A insistência do Rei nas culpas de Inês e os argumentos que a heroína utiliza em defesa da sua inocência contêm reflexões que são dignas de comentário, por se prenderem com o tema da morte.

Já o Coro, no início da cena, num passo que é comum às duas edições (158), ao sentir a irreversibilidade da sorte de Inês, pois contra ela «é a sentença dada» (159), lhe oferece o conselho estóico de aceitar a morte:

[...] *Eis a morte*
Vem, vayte entregar a ella, vay de pressa,
Teras que chorar menos. (vv. 6-8)

(157) Cf. supra, pp. 292-293.

(158) Cf. IV, vv. 6-8, nas duas edições.

(159) Cf. IV, vv. 133 (ed. 1587) e v. 93 (ed. 1598). Note-se que esta expressão, proferida por Pacheco, «contra ti é a sentença dada», tem paralelo, na *Medea* de

Curioso é notar, no entanto, que a atitude do Rei difere um pouco do conselho da *libera mors* senequiana, dado pelo Coro. Ela vai antes ao encontro da concepção cristã da entrega da vida a Deus, e mesmo da grandeza do martírio:

*Sacrificate a Deus; pois te he forçado
Partireste pera elle, gran prudencia,
He fazer de vontade o necessario.*

(vv. 111-113)

Esta necessidade, que o rei legitima com a culpa, vai dar razões a Inês para se justificar. A sua defesa, que poderíamos resumir com as palavras de Célia, na *Orazia* de Pietro Aretino (160), «Amor legge non have» (II, 449), leva o rei a pronunciar-se de novo, nestes termos:

*Se em tua consciencia te parece
Que não mereces morte, o bom conselho
He tomar esta morte por marteiro.*

(vv. 122-124)

A problemática do valor da consciência e da sua invulnerabilidade — eco das disputas religiosas, transmitido talvez pelas tragédias de Buchanan — tinha ocupado, no acto III, largos versos do diálogo entre a protagonista e a Ama, retirados na edição de 1598 (161).

Sêneca, na resposta de Creonte a Medeia (198 «Vox constituto sera decreto uenit»), numa cena que poderá ter fornecido elementos dramáticos a Ferreira.

(160) É interessante observar que muitos dos pensamentos que ocorrem na *Castro* se encontram na *Orazia*, onde a oposição entre o amor individual e a causa da pátria desencadeia o conflito que arrasta à catástrofe.

(161) Cf. supra, n. 156.

Ferreira, ao pôr, na boca das suas personagens, argumentos que poderiam ser suspeitos de heterodoxia, muito embora os não sentisse como tais, não fazia neste caso mais do que seguir Buchanan, conceituado professor do Colégio das Artes. Se é duvidoso que Ferreira tenha encontrado o mestre escocês em Coimbra (vide LUIS DE MATOS, *O humanista Diogo de Teive*. Coimbra, 1937, p. 40), as suas tragédias, que abriram horizontes novos na arte dramática, foram-lhe familiares. Aliás, não havia motivos por que o não fossem. A Inquisição existia entre nós desde 23 de Maio de 1536, e Buchanan, como todos os *bordaleses*, eram já suspeitos de simpatia pelas ideias heterodoxas, na altura da sua vinda, em 1547. Em 1550, encontra-se o humanista a braços com a Inquisição. Quando se vê liberto dela,

Agora, no acto IV, esta temática é de novo insinuada, nas palavras do Rei, como processo de convencer Inês a aceitar o sacrifício supremo: se ela se não julga culpada para reconhecer a morte como execução da justiça, que a considere então como um martírio.

Também na *Ioannes Princeps* o tema da morte e a reflexão sobre ela afloram aqui e além nas falas das diversas personagens e nos cânticos do Coro. Nem poderia ser de outro modo, já que esta peça é expressão da angústia de um povo que se sente na iminência de perder um bom príncipe e de ver ruir a esperança da pátria como nação livre.

Apesar da enorme distância a que se encontram as intrigas das duas tragédias, os passos referidos da edição de 1587 da *Castro*, em que D. Afonso IV aconselha Inês a sacrificar-se a Deus, têm paralelo nas palavras que D. João III dirige ao filho, ao incitá-lo a aceitar a morte e a entregar-se Àquele que lhe deu a vida a título precário (vv. 998-1020) (162). Transcrevo os seguintes versos:

*Si poscat igitur quam dedit precario
uitam ipse Christus, reddito...*

(vv. 1017-1018)

Já a morte estava consumada, quando a Rainha, ao exprimir a sua dor, afirma que o Príncipe, na sua inocência, deveria ter expiado não a própria culpa, mas a dela ou a do povo, pelo que o considera um mártir:

[...] *Si malis id contigit,
o Christe, nostris, luere poenas debui
ego una meritas [...]
ego quoque melius pertulissem, quam innocens
sine labe natus, summa cuius exstitit
in tam tenella semper aetate pietas*

(vv. 1213-1218)

saí de Portugal e só então se vai manifestando, cada vez mais, nas suas tendências religiosas, até à sua adesão pública à Igreja reformada, em 1566.

Tudo isto pode levar-nos a aventar a hipótese de que Ferreira, ao limar o seu texto, reduzindo-o à sua essencialidade dramática, teria suprimido todos estes passos, que sentia poderem ser interpretados como um reflexo das novas doutrinas religiosas.

(162) Sobre a importância dada na literatura medieval e renascentista à atitude de desprendimento assumida perante a morte, vide NAIR N. CASTRO SOARES, *op. cit.*: «O tema da morte do Príncipe D. João na poesia quinhentista», p. 39.

De forma semelhante se refere D. Pedro a D. Inês no acto V, num passo que se mantém na edição de 1598:

*Se mal vos merecia, em mim vingáreis
Esse mal todo. Aquela ovelha mansa,
Inocente, fermosa, limpa, casta,
Que mal vos merecia?*

(vv. 115-118)

Assim, António Ferreira, ao suprimir, na segunda edição, as duas falas de D. Afonso IV, que aconselhavam Inês a conformar-se com o seu destino, afastava-se intencionalmente do teatro de acentuado pendor religioso que o precedia (163). Por outro lado, ao preservar, na edição definitiva, a fala comovida do Infante — expressão da inocência da amada, que acabava de morrer —, o poeta imprimia ao texto um grande efeito emocional, dado que o problema da culpa de Inês tinha sido largamente debatido ao longo da peça.

Além disso, neste passo conservado na edição definitiva da *Castro*, tal como na intervenção da Rainha, na *Ioannes Princeps*, especialmente nos vv. 1200-1218, aflora a grande temática humanística da morte injusta. Era a atitude de protesto que muito frequentemente os humanistas, na linha dos autores medievais dos sécs. XIV e XV, manifestavam contra a morte, sentida como um roubo, uma privação da glória, da fama neste mundo, que conferia ao homem a imortalidade (164). Assim foi sentida pelo Infante a morte de Inês, apesar das razões humanas

(163) Note-se que Bermúdez, na *Nise lastimosa*, não só mantém os elementos bíblicos e religiosos existentes na primeira edição da *Castro*, como os acentua e desenvolve — isto para não falar da *Nise Laureada*, onde, por vezes, as intervenções das personagens são autênticos sermões —, o que vem ao encontro não só da sua formação eclesiástica como ainda dos ideais da Contra-Reforma e das novas tendências literárias dos finais do séc. XVI. Vide, a este propósito, PAUL TEYSSIER, 'La *Castro* est bien d'António Ferreira' cit., cap. II A. «Relevé des noms propres gréco-latins et bibliques dans la *Castro* e dans les deux *Nise*», pp. 703-716; e ANÍBAL PINTO DE CASTRO (cf. supra n. 147).

(164) Vide DANIEL MÉNAGER, *Introduction à la vie littéraire au XVI^e siècle*, 1968, cap. «Thèmes humanistes — La gloire», pp. 75-78, e FRANÇOISE JOUKOVSKY, *La gloire dans la poésie française et néolatine du XVI^e siècle*. Genève, 1969, pp. 120 e sqq. Cf. ainda o meu estudo, já citado, cap.: «O tema da morte do príncipe D. João na poesia quinhentista», pp. 37-38.

e políticas que a motivaram. Elucidativas disso mesmo são, na verdade, as palavras proferidas por D. Pedro, nas duas edições da *Castro*, em resposta ao Mensageiro, que o incita a ir ver o corpo da amada e a fazer-lhe as honras que lhe eram devidas:

Tristes honras!

Outras honras, Senhora, te guardava,

Outras se te deviam.

Desta forma se nos revela o critério do *labor limae* de Ferreira, orientado sempre no sentido de uma maior actualização e valorização ideológica e estética do seu texto (165).

Mas a temática da morte e da sua aceitação levar-nos-ia a considerações de carácter muito mais vasto, que não entram no âmbito deste trabalho. Permitimo-nos apenas um pequeno excuro — revelador da técnica e da arte do autor português — sobre a atitude da protagonista face ao seu destino trágico.

Se Inês não foge à morte, nem é capaz do desprendimento do *sapiens* estoíco, ela vai assumir perante o Rei a sua defesa, na cena I do acto IV, tal como a Medeia da obra homónima de Séneca perante Creonte (166). Através da sua palavra, especialmente na intervenção final, modelar na arte do debate oratório, a Castro, sem perder a dignidade de heroína trágica, revela-se como personagem, em toda a dimensão do seu carácter, em toda a grandeza da sua humanidade. Ela faz valer os direitos da liberdade individual sobre a razão de Estado, apoiada na rectidão de intenções e propósitos, senão mesmo de atitudes, dando uma dimensão filosófica ao seu problema pessoal.

Ao recorrer a uma lógica racional e emotiva, em que o retórico e o persuasivo se confundem, não se esquece da evocação dos filhos, como elemento dramático, à semelhança do que sucede na tragédia antiga, na *Medeia* e na *Alceste* de Eurípides e na *Medeia* de Séneca (167):

(165) António Ferreira, como tem vindo a ser referido, não perde a oportunidade de aflorar na sua obra, sempre que possível, as grandes temáticas humanistas, a que a sensibilidade da época era receptiva. Deste modo, consegue imprimir modernidade ao seu texto, ao mesmo tempo que o adapta às exigências do seu ideal estético.

(166) Cf. *infra*, p. 344.

(167) Apesar de o recurso aos filhos ter uma base cronística e literária preexistente (cf. JORGE DE SENA, *op. cit.*, pp. 335-340), é curioso notar que Buchanan era

eles são os penhores do seu amor, o sangue do sangue do seu rei, mas também os órfãos desvalidos, se a sua morte se consumir.

Já as fontes literárias e históricas de que dispunha o tragediógrafo quinhentista para o tratamento do tema inesiano aludiam a um confronto entre Inês e o Rei, e tanto as *Trovas* de Garcia de Resende, inseridas no *Cancioneiro Geral* (168), como a *Crónica* de Acenheiro Ihe tinham conferido teatralidade. Todavia, esta cena da *Castro*, pela arte do seu discurso, pelo seu carácter agonístico (169), num crescendo de motivos e emoções, é sem dúvida a mais digna da pena do jurista António Ferreira.

Mas não é o único passo em que a tradição literária — que tinha introduzido, na arte dramática, o esquema agonístico da retórica — se une ao talento do profissional do foro. As duas cenas, em que o Rei discute com os Conselheiros sobre o destino a dar a Inês (cena I do acto II e cena II do acto IV) são prova evidente desse facto. Ferreira, ao escolher para tema da sua peça um episódio da história pátria, que implicava o conflito entre o amor e a razão do Estado, tem oportunidade de debater causas universais, de todos os tempos e da maior

autor de duas tragédias, *Alceste* e *Medea*, traduções livres de Eurípedes, que Ferreira conhecia e, por certo, tinha visto representar.

(168) Vide ANDRÉE CRABBÉ ROCHA, *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*, Lisboa, 1979, p. 59.

(169) De referir a importância, na técnica da arte do discurso e do debate oratório, do retomar a palavra do adversário para a rebater, se possível com o mesmo tom e com a mesma carga emotiva. É o que acontece, no início da fala de Inês, que responde com uma pergunta retórica à lacónica interpelação do rei, nestes termos:

REI
Que me queres?
CASTRO

Que te posso querer, que tu não vejas?

(IV, vv. 145-146)

De notar, no entanto, que, na primeira edição, o verbo usado pelo Rei não era retomado na resposta de Inês, o que enfraquecia o vigor discursivo que a edição definitiva possui:

EL REY
Que me queres?
DONA INÊS

Que te posso dizer que tu não vejas?

(IV, vv. 196-197)

actualidade no séc. XVI: a problemática da liberdade individual e suas limitações no espaço social e político, a diversidade de interpretações que o homem dá dos erros e da justiça, a temática do bom rei e do tirano. De um modo particular, a apresentação do governante ideal e do déspota, com longa tradição na literatura grega e latina, ganha uma nova dimensão nas obras renascentistas (170), pela analogia que

(170) Este tema é muito desenvolvido no teatro de Séneca, que identifica metaforicamente o tirano com animais que vivem da presa e da carnificina (cf. e. g. *Octavia*, 86-90, *Thyestes*, 707, 732-737) e fala do bom rei, possuidor das maiores virtudes, que governa o seu povo com amor de pai (cf. e. g. *Octavia*, 444, 456, 489-491; *Thyestes*, 336-390).

A temática do bom rei e do tirano, já tratada por Aristóteles na *Política*, transitou da filosofia grega para a retórica e para a arte dramática latinas. Está presente também em *De ciuitate Dei* de Santo Agostinho e em *De regimine principum* de S. Tomás de Aquino, de onde se difundiu pelos tratados de educação de príncipes, de já longa tradição, onde as qualidades que devem possuir aqueles que hão-de ter por missão o governo dos povos são exaltadas pelo contraste com os vícios do mau governante. Em Portugal, na literatura contemporânea de Ferreira, além dos tratados de educação de príncipes, temos as obras de carácter panegírico ou de tom encomiástico que usam os mesmos motivos. (Vide e. g. a *Breve doutrina e ensinaça de príncipes* de FREI ANTÓNIO DE BEJA; o *Panegírico do rei D. João III* de JOÃO DE BARROS; a *Elegia à morte delrey Dom João III* de DIOGO BERNARDES; a *Oratio in laudem nuptiarum Ioannis et Ioannae*, a *Ioannes Princeps tragoedia* e as *Sententiae* de DIOGO DE TEIVE — cf. em NAIR N. CASTRO SOARES, *op. cit.*, pp. 272-273, a explicitação dos passos e das edições usadas).

Não é possível, contudo, concordar com CLAUDE-HENRI FRÈCHES, *Le théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris et Lisbonne, 1964, cap. V «Le théâtre erudit de langue vulgaire», p. 77 n. 12, onde afirma: «Il nous paraît également possible que Ferreira ait puisé une partie de ses idées sur la Monarchie dans le traité de Jerónimo Osório, *De regis institutione et disciplinis*, libri VIII, composé vers 1564 et publié à Lisbonne en 1572: cf. I, 135 seg. et II, 133 seg. en particulier.»

De facto, apesar das semelhanças existentes, o tratado de D. Jerónimo Osório é posterior à *Castro* e reflecte, tal como ela, as ideias difundidas na época, sobretudo a partir do tratado de ERASMO, *Institutio principis christiani*, vide *Erasmi Desiderii Opera omnia* (in decem tomos distincta). Recognovit Ioannes Clericus, Leiden, 1703 (Hildesheim, 1961-1962), IV, e. g. 571-576.

A antinomia e a imagética que acompanha esta temática está também presente na *Castro* (vide a definição do bom rei, posta a cada passo na boca de D. Afonso IV, ao longo dos actos II e IV, onde se opõe aos Conselheiros. Estes são designados juntamente com o Rei, no acto V, pelo Príncipe desesperado, com os tradicionais atributos dos tiranos — cf., na primeira e segunda edições, respectivamente os vv. 107-112 e vv. 93-98).

Sobre a dimensão política das tragédias do Renascimento, vide MADELEINE LAZARD, *op. cit.*, p. 129, que, ao analisar a tragédia *Les Juives* de Garnier,

pode ser estabelecida, na formulação e expressão das ideias, com a tese do maquiavelismo e sua refutação.

Mas, se já Eurípides (171) tinha trazido para as suas tragédias o esquema agonístico da retórica contemporânea, de que *As Suplicantes* eram o exemplo máximo (172), Séneca foi o principal modelo, para os autores do séc. XVI, na arte do debate oratório (173).

É assim que, para a compreensão destas duas cenas da *Castro*, é significativa a obra pseudo-senequiana *Octávia*, no passo onde se trava o diálogo entre Nero e o seu mestre (vv. 440-491), que contém, na sua essência, ideias relacionadas com o espírito que informará a obra *Il Príncipe* de Maquiavel.

Muito embora Ferreira, homem de leis e literato quinhentista, estivesse desperto para esta problemática (174), apresenta-a contudo

afirma: «Le message religieux qui fait l'unité du drame se double d'une réflexion politique, qui semble l'une des vocations essentielles de la tragédie de la Renaissance.» (O sublinhado é meu.) Vide ainda GILLIAN JONDORF, *Robert Garnier and the themes of political tragedy in the sixteenth century*, Cambridge University Press, 1969.

(171) Sobre o teatro de Eurípides, Aristóteles afirma na *Poética*, 1453a 25: και ὁ Εὐριπίδης, καὶ τὰ ἄλλα μὴ εἰς οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.

Se o filósofo grego considera Eurípides o mais trágico dos poetas, reconhece também que, na construção da sua obra, ele não atende à economia dramática. Principal responsável por esta falta de contenção é o gosto manifestado na tragédia pela arte oratória, em que o debate com carácter agonístico tem um papel importante. Assim se compreende que Séneca o tenha imitado mais do que a qualquer outro autor, dando um relevo especial, tal como ele, ao poder da palavra e à actuação da personagem em cena.

(172) Vide o confronto entre o rei de Atenas, Teseu, defensor da democracia da sua cidade, e o arauto, partidário da tirania absoluta de Tebas, em *Suplicantes*, 399-466.

(173) É de salientar, na verdade, o papel do Cordovês no teatro do Renascimento, não só pelo carácter retórico e sentencioso que lhe imprimiu, mas também por esta veemência discursiva, favorecida pela esticomítia, que mereceu os elogios de Erasmo: vide *Erasmii Desiderii Opera omnia*, ed. cit., *Ecclesiastae siue de ratione concionandi, liber secundus*, V. 856 E: «Acriores adfectus petuntur a Tragicis, quamquam Latini qui quidem exstant, plus hic habent uehementiae, quam Graeci. [...] Seneca in traducendis vitiiis salsus est, et elegans ac uehemens etiam.»

(174) Sobre as ideias políticas de António Ferreira, vide DIONYSIA CAMÕES, 'António Ferreira e as ideias políticas da Renascença', *Boletim da Faculdade de Direito* 71-80 (1923-1925) 472 e sqq.; ALBIN EDUARD BEAU, 'A realza na poesia medieval e renascentista portuguesa', *Boletim de Filosofia* 17, pp. 11 e sqq.; F. COSTA MARQUES, *op. cit.*, pp. 19-23.

na sua obra associada a elementos que pertencem à tradição literária, e que apenas adquirem actualidade ao serem contemplados à luz das teorias e ideais políticos da sua época (175).

É esta uma prova da interpenetração, no espírito criador de Ferreira, da antiguidade com a modernidade, quer no que se refere à forma, quer ao conteúdo ideológico. Os padrões da arte dramática são adaptados aos gostos e aos ideais do seu tempo, de modo que, sendo a *Castro* uma tragédia clássica, é também uma obra tipicamente renascentista.

Além disso, não pode ser descurada a vantagem que representa para nós a existência de duas edições da mesma obra.

A primeira edição, mais marcada pela influência da *Ioannes Princeps*, como ficou provado pelas aproximações pontuais que fizemos, com ela tem igualmente afinidades, quer na estrutura, quer no estilo, que a relacionam mais estreitamente com o teatro senequiano: mais sobrecarga de elementos dispensáveis à intriga e retardadores da acção; explanação ou redundância de ideias que, sem contribuírem para melhor caracterizar as personagens, conferem à peça maior rigidez e um tom oratório mais vincado; ausência de rima, em todos os seus coros, como nas tragédias latinas. Isto para referir só os aspectos de carácter estilístico.

A estrutura, a arrumação temática e, de um modo geral, a distribuição das personagens pelos diversos actos obedecem a um certo paralelismo quiástico (176) em torno de uma cena central, o acto III,

(175) Neste aspecto, pode afirmar-se, dentro dos padrões críticos de CARMELO MUSUMARRA, *op. cit.*, pp. 28-32, que a *Castro* é bem uma tragédia do séc. XVI, na medida em que exprime poeticamente a vida e os seus valores, a realidade contemporânea.

(176) Sobre a estrutura em quiasmo da *Ioannes Princeps*, vide NAIR N. CASTRO SOARES, *op. cit.*, p. 65.

No que se refere à primeira edição da *Castro*, o I e o V actos, onde o Infante exprime os seus sentimentos, são equivalentes, como o são o II e o IV, em que se decide o destino trágico da protagonista.

Tal como na *Ioannes Princeps*, não há, na ed. de 1587 da *Castro*, um rigor absoluto na integração das personagens em cada acto, pois a um II acto, em que se discute o destino da protagonista, na sua ausência, corresponde um IV acto, em que essa discussão decorre, na sua presença e com a sua activa participação. Apesar disso, a estrutura da primeira edição da tragédia de Ferreira aproxima-se mais estreitamente da obra de Séneca do que a edição definitiva.

o que é característico do teatro de Séneca. A própria construção em anel, a *ring-composition*, utilizada com frequência pelo tragediógrafo latino, surge também em ambas as tragédias: a edição de 1587 da *Castro* começa com um monólogo do Infante e termina com a explosão do seu desespero, tal como a *Ioannes Princeps* inicia e conclui a acção com uma intervenção do Rei em diálogo com a Rainha.

Além disso, a forma de prólogo preferida por Séneca, proveniente já do teatro de Eurípides, é o monólogo expositivo, que se encontra nesta primeira edição da obra de Ferreira.

Já em 1914 J. P. Wickersham Crawford, ao confrontar a edição existente da *Castro* e as duas *Nises* de Bermúdez com as tragédias de Séneca (177), chega a uma conclusão que é de grande interesse para o nosso estudo. Como não pôde utilizar a edição de 1587 da obra de Ferreira, então desaparecida, ao pôr em paralelo com a *Phaedra* o coro do final do acto I da edição de 1598 e o que lhe corresponde na *Nise lastimosa*, afirma: «A comparison of the Spanish version with the Portuguese original (178) is of some interest, since it is evident that some of the changes introduced by Bermúdez are derived from Seneca.» (179) Esta dedução, que teria de ser posta em sentido inverso, dado que a tragédia espanhola seguia de perto a edição de 1587 da *Castro*, é o primeiro testemunho de uma mais acentuada influência senequiana no texto inicial de Ferreira, que a edição definitiva se preocupou em esbater.

Na verdade, o Prof. Crawford, mais preocupado com a pesquisa das ideias filosóficas do Cordovês nas tragédias hispânicas do séc. XVI, debruça-se especialmente sobre a temática dos coros e as reflexões individuais, disseminadas ao longo das obras (180). Foi assim que

(177) Vide J. P. WICKERSHAM CRAWFORD, 'The influence of Seneca's tragedies on Ferreira's *Castro* and Bermúdez's *Nise lastimosa* and *Nise Laureada*' cit., pp. 171-186.

(178) No que se refere à originalidade da tragédia de Ferreira, J. P. W. CRAWFORD não poderia ser mais explícito: «Bermúdez, who was born about the year 1530 in the province of Galicia, spent some time in Portugal, and, during his residence there, read Ferreira's play in manuscript and translated it almost line for line, giving it the new title, *Nise lastimosa*, an anagram of Inês.» (cf. pp. 180-181)

(179) *Ibidem*, p. 181.

(180) Para além dos passos das tragédias de Séneca que encontram, segundo Crawford, expressão na tragédia portuguesa, outros poderiam ainda ser acrescentados. É o caso da fala do Rei que inicia o acto II da *Castro*, confrontada apenas com

pôde concluir, muito justamente, que a *Castro* estava mais ligada a Séneca pelo conteúdo do que pela forma (181).

Ettore Paratore, em 1965, no seu estudo 'L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell' età del manierismo e del

Hercules furens, 739-746 (vide *art. cit.*, p. 178). De facto, os versos que introduzem esta fala encontram também paralelo no *Agamemnon* (57 e sqq.) e os vv. 16-17, que ecoam no cântico do Coro que termina o acto (vv. 233-236), têm correspondência na *Octavia* (897-898), no *Oedipus* (8-11) e na *Phaedra* (1128-1131), apesar de serem todos estes trechos uma reminiscência da *Ode* 2. 10. 9-12 de Horácio.

Também Teive dá expressão a esta ideia horaciana, tão ao gosto de Séneca, quer na *Ioannes Princeps* (vv. 12-20), quer na *Institutio Sebastiani Primi* (in: *Epodos que contem sentenças uteis a todos os homens às quaes se acrescentão Regras para a boa educação de hum Príncipe*. Texto latino e tradução em verso solto por Francisco de Andrade. Lisboa, 1786, p. 203). Vide a análise que fiz destes passos e o seu confronto com a *Castro* em *Tragédia do Príncipe João* cit., pp. 104-105 e 258-259.

A última cena do acto II em que, numa longa intervenção, o Rei se refere à felicidade e à paz terrena — que traz a vida simples e modesta fora do bulício da corte e das ambições e prazeres mundanos — reflecte, como afirma W. CRAWFORD (*ibidem*), o *Beatus ille* horaciano, que aparece com frequência no teatro de Séneca e nos poetas do Renascimento. Gostaria, contudo, de precisar que este lugar-comum, a que deram voz própria um Giovanni Pico della Mirandola (cf. F. FANELLI, 'Un capitolo inedito di Pico della Mirandola' in *Rinascimento*, 2.^a série, 6 [1966] 223 e sqq.), um Sá de Miranda e seus contemporâneos, se encontra nos vv. 190-204 da *Castro*, tal como em *Thyestes* (390-402), em *Hercules furens* (196 e sqq.) e em *Agamemnon* (57-63).

A continuação do solilóquio do rei, que termina este acto II (cf. vv. 190-204), é dada no Coro I, que se lhe segue imediatamente. Este coro, que faz o elogio da *aurea mediocritas*, é comparado por CRAWFORD (*ibidem*) apenas a versos do *Agamemnon*. Contudo, outros passos da obra senequiana se lhe poderiam acrescentar: a segunda estrofe deste coro da *Castro* (vv. 225-228) lembra também o *Hercules furens* (196-201), a quarta estrofe (vv. 233-236) o *Oedipus* (9-12), a sexta estrofe (vv. 241-244) o *Hercules furens* (169-171), a sétima e a oitava estrofes (vv. 245-252) o *Thyestes* (390-402).

Também o primeiro cântico do coro do final do acto III, ao reflectir sobre a brevidade de vida humana, se aproxima não apenas dos vv. 174-191 do *Hercules furens*, referidos pelo professor americano, como ainda dos vv. 873-874 desta mesma obra e dos vv. 443 e 1140 da *Phaedra*.

Curioso é notar que muitos dos temas senequianos retomados na *Castro* poderiam ter sido colhidos directamente na *Ioannes Princeps*. (Cf. NAIR N. CASTRO SOARES, *op. cit.*, «Análise da tragédia *Ioannes Princeps* à luz do teatro de Séneca», pp. 81-96.)

(181) J. P. WICKERSHAM CRAWFORD, *art. cit.*, p. 175.

barocco' (182), traz um novo contributo à análise da tragédia portuguesa. Ao referir a fortuna de Séneca no teatro da segunda metade do séc. XVI e ao longo do séc. XVII, integra a *Castro* nesta corrente de influxo senequiano: aponta a sua estrutura formal muito fiel ao esquema do teatro do Cordovês em que há uma nítida distinção entre as partes dialogadas e as partes líricas; fala do coro, a que atribui sobretudo a função de dividir a tragédia nos canónicos cinco actos; sublinha o carácter quase exasperadamente moralístico das odes corais; exemplifica, finalmente, o gosto do floreado retórico e a construção paralela de situações como a cena I do acto IV, em que Inês — do mesmo modo que Medeia perante Creonte, na *Medea* de Séneca — suplica ao Rei que lhe permita continuar a viver.

No entanto, um estudo mais profundo, no que respeita ao modelo de tragédia, seguido por Ferreira nas duas edições, agora conhecidas, estava ainda por fazer. Deste modo, a análise que acaba de ser apresentada surge como um complemento dos estudos anteriores e é uma tentativa de compreensão da tragédia renascentista portuguesa, à luz dos ideais estéticos do seu autor.

3. CONCLUSÃO

Impõe-se agora uma reflexão final sobre a arte e originalidade de Ferreira, na composição desta obra, e sobre a evolução da sua atitude crítica em relação às fontes e aos modelos.

Desde os alvares do movimento humanístico italiano (183) estava aberto o caminho à tragédia de assunto nacional, em que a ausência da liturgia ou da alegoria era compensada pela forte inspiração senequiana. Esta manifestava-se sobretudo no carácter marcadamente moralista, que levava até ao exagero o amor das sentenças e dos lugares-comuns próprios da filosofia estóica, de acordo com os ideais cristãos (184).

(182) *Op. cit.*, pp. 347-348.

(183) Sobre a importância de *Ecerinis* de Albertino Mussato como precursora do teatro moderno, vide supra n. 9.

(184) Sobre as lições de moral individual senequianas, que se ajustam à moral cristã, vide RAYMOND LEBÈGUE, 'Christianisme et libertinage chez les imitateurs de Sénèque en France', in: *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*,

Os primeiros teorizadores e dramaturgos do séc. XVI, na sua admiração pelo teatro de Séneca e influenciados pela realização do concílio de Trento (1545-1553) e pelo formalismo moral da Contra-Reforma, tentaram conciliar, numa adaptação da teoria aristotélica ao pensamento horaciano, o fim hedonístico e o fim ético da poesia (185). Assim aconteceu mesmo com a *Sofonisba* de Trissino, que inaugurou o teatro trágico do Renascimento. Apesar de modelada sobre o exemplo das tragédias gregas, difundidas pelas edições aldinas, mais do que sobre as quase desconhecidas teorias aristotélicas, revela bem, no tom oratório e na reflexão ética, a evolução sofrida pelo gosto clássico, nos meios cultos de então (186).

Giraldi Cinzio, no seu *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1554), repetidamente exprime o princípio da função educativa da tragédia (187). Neste sentido firma o seu conceito de catarse e, ao interpretar o *phobos* do texto aristotélico como 'horror' e não como 'temor' (188), teoriza sobre a vantagem de apresentar cenas sangrentas *coram populo*: «Col miserabile e col terribile purga gli animi da vizi e gl'induce a buoni costumi» (189).

Mas o maior teorizador do teatro trágico no séc. XVI tinha como ideal uma tragédia diversa da grega, inspirada, por um lado, no modelo de Séneca e orientada, por outro, no sentido da novidade de conteúdo e de forma. Era essa busca de modernidade que ele tentava, ao referir,

Paris, 1964, p. 89 e ainda GEORGE USCATESCU, *Séneca nuestro contemporáneo*, Madrid, 1965, pp. 83-85 («Séneca y el cristianismo»).

(185) Vide CLAUDE MARGUERON, 'La tragédie italienne au XVI^e siècle' in: *Le théâtre tragique*, Paris, 1965, pp. 133-144.

(186) Cf. a análise estilística que faz ETTORE PARATORE, 'Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500' cit., pp. 23 e sqq.

(187) Vide CAMILLO GUERRIERI CROCETTI, *G. B. Giraldi ed il pensiero critico del secolo XVI*, Milano-Genova-Roma-Napoli, 1932, p. 670, e ETTORE BONORA, 'La teoria del teatro negli scrittori del '500', in: *Il teatro classico italiano nel '500* cit., p. 236.

(188) JEAN JACQUOT, *op. cit.*, p. 283.

(189) *Discorso ovvero lettera* cit., p. 12.

Giraldi Cinzio pôs em prática a sua teoria na *Orbecche*. Esta tendência para apresentar a morte de personagens em cena, que já aparecia em Séneca, na *Medea* e no *Oedipus*, contrariamente ao que a retórica antiga prescrevia (vide ARISTÓTELES, *Poética*, 1453 b 7-8 e Horácio, *Arte poética*, 180-188), iria ter continuidade entre os contemporâneos de Cinzio. E, volvidas algumas décadas, surgiria o teatro de Shakespeare, que representa a sua forma mais acabada.

no prólogo de *Altile* (1543), a necessidade que tinha o dramaturgo de todos os tempos de «servire a l'età, a gli spettatori / e a la materia» (190).

António Ferreira, a quem não era alheia toda a problemática teatral do seu tempo, sensibilizado pela obra dramática de Buchanan e pela *Ioannes Princeps*, que o seu amigo Teive acabava de compor, sente-se atraído pelo exemplo senequiano, que se manifesta mais vivo na primeira edição da sua tragédia. Mas um autor com o sentido de perfeição que era o seu, atento aos ensinamentos horacianos sobre a reflexão demorada e a necessidade de ouvir amigos conhecedores (191), vai repensar e rever o seu texto primitivo em função de cânones mais condizentes com a sua sensibilidade — os do aristotelismo científico nascente (192). Assim, embora manifeste o gosto pela sentença e pela reflexão moralista, que não colidia com a interpretação que os comentadores da *Poética* davam ao pensamento do Estagirita (193),

(190) Vide a transcrição do prólogo de *Altile*, em que Giraldi Cinzio assim se exprime, apud ETTORE BONORA, *art. cit.*, p. 237.

(191) António Ferreira, inspirado em Horácio (*Arte poética*, 386-390) revela o seu pensamento sobre a criação artística, em carta que dirige a Diogo Bernardes (vide *Poemas Lusitanos*. Com prefácio e notas do Prof. Marques Braga. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1953, vol. II, pp. 107 e 109).

Sobre a teoria poética em António Ferreira, vide ANÍBAL PINTO DE CASTRO, 'La poétique et la rhétorique dans la pédagogie et dans la littérature de l'humanisme portugais' in: *L'humanisme portugais et l'Europe* (Actes du XXI^e Colloque International d'Études Humanistes, Tours, 1978), Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1984, pp. 716-718.

(192) Curioso é notar que a concepção de teatro, segundo os moldes clássicos, preconizada por Trissino e pelos seus seguidores florentinos (Rucellai, Alamani, Martelli, Pazzi) vai ser também acolhida pelos teorizadores franceses contemporâneos de Ferreira. Jacques Peletier du Mans, que em 1541 tinha precisado com a sua tradução da *Arte poética* de Horácio a forma do poema dramático segundo os preceitos do Venusino, inicia com a sua *Art poétique français* de 1555 a teorização da tragédia dentro de concepções dramáticas novas. Aconselha, nesta sua obra, a tragédia em moldes clássicos, à imitação de Eurípides e Sófocles.

Também por esta altura a *Sofonisba* de Trissino, que conheceu grande fortuna entre os dramaturgos franceses do séc. XVI, vai ser representada (1556), na adaptação de Mellin de Saint-Gelais, no castelo de Blois. (Cf. MADELEINE LAZARD, *op. cit.*, pp. 94-96.)

(193) ROBORTELLO, no seu comentário à *Poética* de Aristóteles de 1548, que marca o início do aristotelismo científico — embora não se conte entre os comen-

e embora faça uso do jogo verbal, que os tratados de retórica recomendavam, a *Castro*, na sua edição definitiva, tem merecido ser considerada, pelos críticos de todos os tempos, como inspirada directamente nos moldes clássicos da tragédia grega (194).

Por tudo isto, a *Castro* é historicamente a *tragédia* que melhor pode demonstrar, através das duas edições, o peso relativo que foi assumido ora pelo teatro de Séneca, ora pelo teatro grego, como ideal de perfeição a atingir.

Em suma, um desprendimento das fontes, que mais de perto o tinham impressionado, uma libertação consciente de modelos, no sentido de um apuramento estético — que visava os objectivos da tragédia, segundo os preceitos de Aristóteles e Horácio —, ditaram a Ferreira a necessidade imperiosa de limar e corrigir o texto inicial (195).

tadores de Aristóteles preocupados em dar um significado moral à poesia —, ao analisar um passo de difícil interpretação, pelas lacunas que apresenta (cap. XVIII 1455 b 33 — 1456 a 2), assim se refere à *tragoedia ethice*, a tragédia de caracteres *Explicationes* cit., pp. 210-211): «Aliud est genus tragoediarum, quod moratum vocatur [...] Morata tragoedia est, in qua multa proferuntur, quae ad uitam instituendam spectant, isque potissimum labor est Poetae propositus, ut sanctitatem morum exprimat & probitatem in singulis personis; praeceptionesque tradat, & γρόμας quasdam communes, quibus admonentur homines; ut uirtutem seq̄atur; & ea agant, quae honesta sunt.»

Sobre o pensamento de Robortello e Giraldi Cinzio no que se refere ao carácter moral e educativo da poesia trágica vide ETTORE BONORA, *art. cit.*, p. 224, e J. JACQUOT, *art. cit.*, p. 283.

(194) Justifica bem esta opinião a enorme diferença a que a *Castro* se encontra das peças que tiveram Séneca como principal modelo.

Se concordo com ETTORE PARATORE (vide 'Nuove prospettive sull' infusso del teatro classico nel '500' cit., pp. 19 e sqq.), em que a obra de Ferreira, tal como a *Sofonisba* de Trissino (vide supra n. 11) recebe a influência da obra do Cordovês, gostaria, no entanto, de acrescentar que essa influência não representa mais do que a forma actual de apreender o drama clássico, o próprio modo de o autor renascentista ler os modelos gregos e os adaptar aos gostos e às tendências da sua época. Assim, poderemos afirmar com COSTA MARQUES, *op. cit.*, p. 7, que foi através de Séneca que o novo teatro clássico operou as tentativas de adaptação e de criação, a partir do drama grego.

(195) Apesar de existirem duas edições desta tragédia, nada impede que não tivessem circulado, pelo menos na mão de actores, manuscritos que, situando-se cronologicamente entre os textos de ambas, com eles não coincidissem totalmente e correspondessem à preocupação do autor de apresentar ao público um texto, se não definitivo, pelo menos mais perfeito e com maior movimento dramático.

Esta é a prova indesmentível da autenticidade da tragédia de Ferreira, que, nas suas duas edições, inspirou, ao longo dos tempos e em vários países, numerosas obras sobre o mesmo tema (196). Essas obras, longe de representarem um obstáculo à sua originalidade, são a consagração definitiva do génio dramático do grande poeta português do Renascimento.

NAIR DE NAZARÉ CASTRO SOARES

(196) SUZANNE CORNIL, na sua obra *Inês de Castro. Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes*, Bruxelas, 1952, cap. III, pp. 54-137, dá notícia da vasta produção artística europeia sobre este tema, desde o séc. XVI ao séc. XX.

Adrien Roïg prepara, neste momento, uma já longa bibliografia inesiana, que aguarda publicação.