

A razão de Amor analisada por Álvares de Azevedo na peça *Castro*, de Ferreira¹

Natália Gonçalves de Souza Santos
Universidade de São Paulo

Resumo

A história do amor impossível entre Inês de Castro e o infante Pedro tem fascinado inúmeros artistas. Entre eles, está Álvares de Azevedo, que em “Literatura e civilização em Portugal” analisa um dos monumentos literários lusos dedicados a esse episódio: a peça *Castro* (1598), de António Ferreira. Neste artigo, pretende-se discutir elementos formais levantados pelo escritor brasileiro que o levam a considerar uma tonalidade romântica dentro de uma peça considerada clássica. Essa nuance é trazida não só pela escolha temática, mas também pela centralidade da posição do artista criador em detrimento das regras poéticas que deveriam orientá-lo. A leitura alvaresiana evidencia o Amor frente à razão de Estado, conflito no qual se ancora a peça e que vem a ser sublinhado pelo ponto de vista dicotômico do ensaísta.

Palavras-chave: Romantismo brasileiro; crítica literária; teatro; Inês de Castro.

Résumé

L’histoire de l’amour impossible entre Inès de Castro et l’infant Pedro a fasciné de nombreux artistes, parmi lesquelles Álvares de Azevedo qui, dans «Literatura e civilização em Portugal», fait l’analyse d’un des monuments littéraires portugais dédiés à cet épisode: la pièce *Castro* d’António Ferreira. Dans cet article, on discute les éléments formels relevés par l’écrivain brésilien, et qui l’ont conduit à souligner une tonalité romantique dans une pièce dite classique. Une nuance apportée non seulement par le choix thématique de *Castro*, mais aussi par la place centrale de l’artiste dans sa création au détriment des règles poétiques. L’appréciation d’Azevedo rehausse l’Amour confronté à la raison d’Etat, le conflit dans lequel s’ancre la pièce et qui sera renforcé par la perspective dichotomique du critique.

Mots-clés: Romantisme brésilien; critique littéraire; théâtre; Inês de Castro.

Embora o escritor romântico Álvares de Azevedo seja mais conhecido como autor das poesias coletadas na *Lira dos vinte anos* (1853) e pelas discussões cétricas contidas no extravagante experimento dramático *Macário* (1855), ele também escreveu quatro ensaios literários, nos quais analisou obras das mais variadas tradições e épocas literárias, ocupando-se de questões candentes no seu tempo. Dentre essas produções ensaísticas, talvez a mais conhecida seja “Literatura e civilização em Portugal”, pois aí se encontra mais delineada a posição do autor frente à questão da autonomia literária

¹ Uma primeira versão deste artigo foi apresentada como comunicação oral no VI SIMELP (Simpósio Mundial de Estudos da Língua Portuguesa), transcrito em outubro de 2017, em Santarém/Portugal.

brasileira, cuja consolidação era um dos objetivos principais de nosso projeto romântico. Para Azevedo, não haveria vantagem em nos desconectarmos da tradição literária lusa, uma vez que não tínhamos ainda uma experiência literária própria à qual nos voltarmos, o que tornava as letras portuguesas necessárias à formação de nossa intelectualidade, na medida em que nosso vínculo linguístico com os portugueses nos permitiria o acesso a um vasto manancial cultural localizado não somente na Península Ibérica, mas em todo o tronco linguístico indo-europeu.

Para além dessa problemática fulcral e mesmo no sentido de embasar a sua posição diante dela, Azevedo discute, entre outras obras do panteão português, a *Castro*, uma tragédia que trata do célebre e funesto destino de Inês de Castro, escrita por António Ferreira (1528-1569), um dos orientadores do primeiro grupo classicista em Portugal, em 1553, datando a sua versão definitiva de 1598. Dentro da ótica do ensaio alvaresiano, a escolha inusitada dessa obra (considerando sua menor popularidade entre os jovens acadêmicos paulistas), parece servir a diversos propósitos os quais serão comentados ao longo deste texto. Num primeiro momento, ela ajuda a comprovar a vastidão da herança lusa, interceptada por uma série de outras tradições que a enriquecem e da qual não deveríamos abrir mão. Além disso, o seu tema evidencia o longo processo de construção de uma nacionalidade literária, que se dá a partir da estetização de certos acontecimentos da história de um povo, convertidos numa memória comum. E, num terceiro momento, a composição formal da peça permite a Azevedo mostrar como um autor identificado com os princípios clássicos pode ser lido como romântico, uma vez que a expressão da subjetividade, ou o efeito dessa expressão, mobiliza os recursos utilizados na obra, e não o contrário, como poderia se dar pelo viés da estética neoclássica.

Assim, a potencialidade do tema do amor impossível parece dissolver, até certo ponto, a aparente rigidez da forma clássica, promovendo um tipo de equilíbrio estético. No que tange a este terceiro aspecto, o principal a ser aqui discutido, pode-se dizer que, enquanto comenta questões contemporâneas que lhe são caras, Álvares de Azevedo revisita o tema inesino, o que vem a contribuir para o processo de romantização da figura de Inês, iniciado muito tempo antes e para sua reposição no horizonte de leituras de seus pares acadêmicos, a despeito do discurso antilusitano de meados do oitocentos.

O ensaio “Literatura e civilização em Portugal”

O ensaio “Literatura e civilização em Portugal” foi publicado pela primeira vez em 1855, no segundo volume da primeira edição das *Obras completas* de Álvares de Azevedo. Segundo o autor, o seu objetivo principal é estudar a “marcha simultânea da civilização e poesia em Portugal” (2000, p. 823). Nesse sentido, o autor procura descrever a literatura portuguesa desde as suas origens até à contemporaneidade em paralelo com o desenvolvimento social, à maneira do que projetou Almeida Garrett em seu *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, de 1826, por exemplo. Isso resulta no delineamento de duas fases principais: a heroica, que corresponde ao século XVI, momento de apogeu do Império luso, o que na literatura corresponderia às obras de Camões e António Ferreira. E a fase negra, localizada no século XVIII, marcado pela submissão econômica aos ingleses, pela invasão francesa e, já no século seguinte, pela Independência brasileira. É a lírica melancólica de Bocage que dá vazão a esse cenário de decadência. Ademais desse modelo de organização historiográfica já existente, Azevedo parece nortear-se também por outro critério organizacional, mais sutil, o da coincidência temática, pois esses três autores canônicos debruçaram-se, em maior ou menor grau, sobre o destino de Inês. Isso faz com que o ensaísta nomeie Portugal como sendo a “nação de Castro” (AZEVEDO, 2000, p. 736), o que evidencia a importância desse tema para a constituição de uma tradição literária lusa, marcada desde os primórdios por um forte traço de tragicidade.

Assim, por mais que Azevedo se preocupe em assinalar a “variedade de fontes” que perfaz a “originalidade” da literatura portuguesa, possível graças a todo um emaranhado de povos que passaram pela península numa sucessão de guerras e invasões, entre os quais as “civilizações púnicas, greco-romanas, góticas e arábicas”, formando um “variegado de materiais” (AZEVEDO, 2000, p. 712) dos quais Ferreira não hesita em se servir, fica evidente na argumentação alvaresiana a existência de um processo de maturação estético, que consiste em valer-se de todo esse cabedal para a estetização de um evento relevante para o imaginário nacional. Nas palavras de Cilaine Alves Cunha,

ao insistir na variedade de fatores que geram uma literatura, o autor aposta que ela só se nacionaliza ao longo do desenvolvimento da nação em civilização, quando os fatores históricos já tiverem sido postos e assimilados pelo *ethos* da população e por seus escritores, constituindo-se paulatinamente, com sua retomada e continuidade de uma época em outra (2001, p. 16).

Em “Literatura e civilização em Portugal”, Álvares de Azevedo dá a entender que, no que tange à formação da literatura portuguesa, o século XVI é esse momento privilegiado em que se observa a “preferência pelas falas nacionais” (2000, p. 715), em detrimento do castelhano, e a emergência de um tema verdadeiramente nacional: a história de Inês de Castro, ou seja, dois fatores bem posteriores à coroação de Afonso I, evento político que marca a dita autonomização do Condado Portucalense, ocorrida no século XII. É interessante, assim, destacar a importância, para Azevedo, dos valores subjetivos presentes na constituição de uma literatura própria, aquilo que o ensaísta chama de “sentimentos cordiais” (2000, p. 715), pois parece ser retomada constantemente de um acontecimento cujo impacto emotivo é profundo no povo que inaugura, de fato, as letras lusas.

Quando Ferreira compõe sua tragédia, a história da ex-dama de companhia já estava convertida num tema comum europeu, misturando aspectos históricos e poéticos que a converteram num motivo tão elevado quanto os da fábula grega, além de ser o “tema de idiosincrasia mais perfeita com radicação no país, antes do sebastianismo” (SOARES, 1996b, p. 25). Nair de Nazaré Castro Soares ainda nos informa acerca da existência de uma “extensa produção artística europeia sobre este tema, desde o século XVI ao século XX. Além das inúmeras peças de teatro (só em Itália mais de uma centena) [...], a morte da linda Inês é celebrada em poemas, romances, novelas, óperas e pinturas” (1996b, p. 49).

A seguinte questão colocada por Azevedo parece apontar para a ressonância do tema na tradição ocidental, bem como para o seu efeito estético:

Quem não sabe da má ventura de D. Inês? quem não repassou de orvalhos de lágrimas esse goivo seco de saudades, na página melancólica dos *Lusíadas*? quem não o chorou mais do peito ainda evocado na cena pelo condão de um gênio, numa tragédia à Ésquilo, quase clássica nas formas soberbas, mas não tão clássica que o fervor do engenho se gelasse nelas? (2000, p. 723).

Como dito, o recorte proposto na fase heroica do ensaio privilegia dois autores inegavelmente canônicos, Camões e Ferreira, porém o faz a partir da relação deles com o tema nacional. E por isso a atenção de Azevedo dedica-se muito mais à análise de Ferreira, que erige a dama espanhola numa verdadeira heroína trágica, enquanto Camões

dedica-lhe apenas um episódio, embora belíssimo. O grande feito do dramaturgo português é, assim, mobilizar a herança cultural do Ocidente em prol da expressão estética do homem português, realizando um equilíbrio entre os fatores externos e internos que se conjugam na criação literária.

Afinal, se a peça de Ferreira não é exatamente “o eclético dos dois sistemas” (2000, p. 733), o clássico e o romântico, como o quer o leitor romântico Álvares de Azevedo, ela certamente é o produto de um apurado estudo em que o autor português parte dos modelos teatrais de Sêneca e, numa segunda versão, modifica-a em acordo com as balizas do aristotelismo que vinha de ser redescoberto. Nair Castro Soares considera que essa refação da *Castro* é devida ao “sentido de perfeição [de Ferreira], atento aos ensinamentos *horacianos* sobre a reflexão demorada e a necessidade de ouvir amigos conhecedores” (1996b, p. 28). Por isso, ele

vai repensar e rever o texto primitivo da sua obra, em função de cânones mais condizentes com a sua sensibilidade – os do aristotelismo nascente. [...] 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* (SOARES, 1996b, p. 28).

Álvares de Azevedo parece ecoar essa opinião ao dizer que a peça “foi [...] a primeira obra trágica, asselada de gênio, verberada dos lances do classismo helênico, e da simpleza homérica e pureza de formas dos arquétipos sublimes dos gregos” (2000, p. 725). É nessa obra reconhecida pelo crítico brasileiro como clássica, talvez até mesmo duplamente clássica, concebida de uma maneira bastante diferente daquela que Azevedo afirma ser a sua em “Puff”, o prólogo de *Macário*,² que ele analisará alguns elementos clássicos, matizados de romantismo, tendo em vista a maneira pela qual eles são comentados.

A análise da peça *Castro*

Passamos agora a discutir o que identificamos como uma espécie de leitura romântica da obra de Ferreira, já que, para Azevedo, a tragédia *Castro* une “todo o brilhantismo fascinador do romantismo, e o puro da severidade arquitetônica do

²Em *Macário*, há uma espécie de prólogo em que o autor parece explicar seu método de composição como “inspiração confusa, rápida”, concebida por um “sonâmbulo, ou como falava a Pitonisa convulsa agitando-se na trípode” (2000, p. 508 e 509).

classismo”, é “o eclético dos dois sistemas, do grandioso marmóreo de formas de um, do luxo de vida de outro teatro”, sendo Ferreira “o mais antigo dramaturgo do romantismo” (2000, p. 733). Nota-se, nessas passagens, que o autor parece perceber o tema da peça como romântico e a sua forma como clássica. Talvez essa separação entre forma e conteúdo nos soe arcaica, limitadora, ainda mais tendo em vista todo o debate proposto pelo próprio romantismo em torno da correlação entre ambos. No entanto, Nair Castro Soares (1996b), ao analisar a recepção crítica da peça, pontua que, mesmo na segunda metade do século XX, ainda havia estudiosos que entendiam a obra nessa perspectiva, o que nos impulsiona a pensar o que motiva essa opinião. Ela é possivelmente embasada pelo mote principal da peça: o conflito entre a Razão de Estado e a Razão de Amor, um embate caro ao século XVI, contemporâneo ao primeiro esboço de constituição dos Estados nacionais.

A primeira dessas razões é representada no enredo pelo pai do infante Pedro, o rei Afonso IV que, considerando o inconveniente político colocado pela ligação entre seu filho e Inês, e sobretudo o conselho de seus ministros, decide matar a jovem, o que causa a ele, antes e depois do ato, enormes conflitos. A segunda é representada por Inês. E, embora seja a Razão política que vença na peça, já que a morte da protagonista não pode ser evitada, mesmo que ela se lance aos pés do rei clamando pela sua vida em nome do bem-estar de seus filhos, netos do monarca, é a razão do amor que triunfa na análise de Álvares de Azevedo. É possível dizer que o enfoque dos elementos que estão ligados a esse polo da peça contribui para certa dissolução da rigidez do outro polo, fazendo com que a *Castro* não seja “tão clássica que o fervor do engenho se gelasse” nas suas formas soberbas (AZEVEDO, 2000, p. 723). Há, assim, uma torrente que “se escorre entre suas ribas de mármore, como o bronze pelo molde, bela sempre, ainda no tresvazar da fervura quando ela se lhe atufa despeada...” (AZEVEDO, 2000, p. 723).

Em sua leitura, é o sentimento amoroso e aquilo que dele emana que orienta os elementos estruturais da peça. Assim, mesmo aqueles que poderiam ser alocados dentro da estética clássica são lidos dentro de uma chave romântica, porque eles são postos a serviço da expressão da subjetividade mais profunda das personagens. Dizendo de outro modo, os artifícios técnicos utilizados, como o coro, o sonho premonitório, a relação reflexiva personagem/natureza exterior, os monólogos, podem ser encontrados em obras clássicas ou românticas. Tanto é que Azevedo tem a oportunidade de estudar esses

mesmos elementos (à exceção do coro) em peças de fato românticas, caso do *Chatterton* (1835), de Alfred de Vigny, e do *Aldo lerimeur* (1833), de G. Sand, nas quais ele pôde observar detidamente o uso do monólogo como momento privilegiado da expressão do eu.

No caso da primeira dessas obras, em que se encontra algo possível de ser executado no palco e, portanto, mais tradicional num certo sentido, Azevedo consegue mesmo discernir, na última cena, “aquele pairar de uma nuvem que se ensombra e enegrece pouco e pouco e baixa mais medonha – como na tragédia grega” (2000, p. 670). No “Rolla” (1833), de Alfred de Musset, uma espécie de poema narrativo bem mais distante do que se espera do modelo teatral, Azevedo encontra o sonho premonitório, utilizado para antecipar a morte do protagonista que se dá no último canto do texto. Aliás, se considerarmos, assim como Antonio Candido, a possibilidade de que a primeira cena do segundo episódio do drama *Macário* seja uma “‘citação’ do sonho da primeira parte”, em que uma “mulher abraçava os cadáveres emersos” de um rio torrentoso (CANDIDO, 2011, p. 16), poderíamos dizer que o autor retomou esse elemento da tradição e o incorporou da maneira mais inusitada em sua criação dramática. O que realmente parece se alterar, então, é em função do que tais artifícios são colocados: em prol da expressão da subjetividade das personagens e, em última instância, do artista, ou da obediência às leis poéticas.

Vejam os como Ferreira faz uso desses recursos, de acordo com a leitura de Azevedo. Um deles é, como dito, o coro que, por fazer as vezes de personagem, convencionou-se apontar como sendo “o elemento clássico mais evidente na textura da peça” (SOARES, 1996b, p. 112). Além dessa característica, Ferreira, no final de cada ato da segunda versão de sua obra, divide-o em duas partes, cada uma com metro diverso, obtendo “uma coloração de ode coral da tragédia grega”, o que contribuiria para a produção de um efeito de inspiração, refletido na irregularidade do metro.³ Álvares de Azevedo comenta a subdivisão dos coros do final do primeiro ato, afirmando que eles são “tão mimosos que começam ‘Quando amor nasceu,/ Nasceu ao Mundo vida,/ Claros raios

³ “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 II em ritmos diversos” (SOARES, 1996b, p. 113). A questão do ritmo diverso provém da “noção de que a ode era um género poético inspirado, e por isso pouco regular” (SOARES, 1996a, p. 101).

ao sol, luz às estrelas” (2000, p. 728). Embora ele não comente a segunda voz dessa divisão, é interessante que ele se detenha no fim desse primeiro ato (e não em outro qualquer), pois, se o coro I sustenta que o amor é a seiva de toda a vida, a segunda pontua que ele é a “peçonha [que] vai por todas as veas”, espalhando tristeza e morte (SOARES, 1996b, p. 104).

Essa concepção de amor é cara a Ferreira e a seus contemporâneos, como bem evidencia o soneto camoniano “Amor é fogo que arde sem se ver”. Ela se apoia, como visto, em oposições manifestadas até mesmo num nível estilístico, marcado, segundo Soares, pela “predileção por contrastes de lexemas e sintagmas, por antíteses ao gosto petrarquista” (1996b, p. 47). Para um autor romântico como Azevedo, que muito se valeu em sua obra poética da teoria dos contrastes de Victor Hugo, apresentada no prefácio ao *Cromwell* (1827), esse artifício dicotômico é altamente valorizando, porém numa outra perspectiva. A apreciação em relação ao coro funciona, assim, como pista para a posição de Álvares de Azevedo diante da peça, permitindo dizer que reside nas construções dicotômicas uma das maiores fontes do seu interesse pela obra. Por isso, ele procura destacar, ao longo de sua análise, as passagens nas quais elas mais se avultam.

Caso do seguinte trecho de diálogo transcrito diretamente da peça de Ferreira, entre Inês e sua Ama, no ato I:

AMA
Nas palavras prazer, água nos olhos.
Quem te faz juntamente leda, e triste?
CASTRO
Triste não pode estar, quem vês alegre.
AMA
Mistura às vezes a fortuna tudo.
CASTRO
Riso, prazer, brandura n’alma tenho.
AMA
Lágrimas sinais são de má fortuna.
CASTRO
Também da boa fortuna companheiras.
AMA
À dor são naturais.
CASTRO
E ao prazer doces (AZEVEDO, 2000, p. 726-727).

O fragmento transcrito por Álvares de Azevedo revela a confusão emocional da protagonista, misto de alegria e tristeza. Ele se contrapõe ao *locus amoenus* ocupado pela

protagonista e por suas damas na primeira cena, as margens plácidas do rio Mondego, onde elas cantam e colhem flores num “claro dia” (AZEVEDO, 2000, p. 726). Tal estado anímico, a princípio, desmotivado, sugere a instalação do conflito na peça, cuja tensão vai aumentando paulatinamente, conforme o andamento problemático do enredo avança rumo ao desfecho. Existe nesse diálogo um primeiro presságio do desenlace, que será assinalado de forma mais enfática pelo sonho que Inês relata à ama, mais à frente, e no qual ela pressente o mal que está por vir:

Inda agora a minha alma se entristece
Assombrada dos medos em que estive!
Cansada de cuidar na saudade
Que sempre leva e deixa aqui o Infante,
Adormeci tão triste, que a tristeza
Me fez tornar o sono mais pesado
Do que nunca me lembra que tivesse.
Então, sonhei que estando eu só num bosque
Escuro e triste, duma sombra negra
Coberto todo, ouvia ao longe uns brados
De feras espantosas, cujo medo
Me arrepiava toda, e me prendia
A língua e os pés. E eu, ama, quase morta,
Abraçava os meus filhos, a tremer. . .
Nisto, um leão bravo alevantou-se, irado;
Rugiu ao meu encontro; e logo, manso,
Para trás se tornou. Mas, em fugindo,
Logo vieram três lobos, não sei donde,
Remeteram a mim, com suas unhas,
E os peitos me rasgaram. Eu erguia
Vozes aos céus, chamava o meu senhor.
Ele ouvia, e tardava. . . E eu morria (SOARES, 1996a, p. 123-124).

Apesar de Azevedo reproduzir em seu ensaio apenas os sete primeiros versos do relato, compreende-se que esse é um dos elementos que contribui para o aumento da tensão trágica da peça. Ele é complementado pela transformação da natureza, tornada hostil a partir do momento em que se confirma a morte iminente da protagonista. Azevedo assinala essa mudança como a “de um céu belo às nuvens que se levantam, da descrição dos sítios dos amores à cena triste!” (2000, p. 729).

Como se o destaque de certas falas, do sonho premonitório que se sobrepõe ao estado de felicidade inicial da protagonista e a conseqüente transformação do *locus amoenus* em *horrendus* não fossem suficientes para demarcar os conflitos dicotômicos que Álvares de Azevedo lê na peça, ele ainda destaca os seus monólogos, oportunidades

que as personagens têm para expor os seus dilemas mais íntimos. Isso fica bem evidente quando o crítico brasileiro analisa as dúvidas que corroem o rei Afonso IV, “na luta de pai e rei” (AZEVEDO, 2000, p. 728). Tal como procedera com Inês de Castro, o ensaísta seleciona momentos de grande relevância do protagonista masculino no enredo como, por exemplo, aquele em que o monarca reflete acerca das agruras que lhe impõe sua condição:

Ó cetro rico, a quem te não conhece,
Como és fermoso, e belo! e quem soubesse
Bem quão diferente és do que prometes,
Nesse chão que te achasse, quereria
Pisar-te antes co's pés, que levantar-te (AZEVEDO, 2000, p. 728).

Esse fragmento da peça de Ferreira citado por Azevedo é da maior importância, pois toda a ação do rei, tanto na peça, quanto no ensaio, pode ser entendida como um desdobramento dele. É a posição do monarca que está patente, seja no debate com os conselheiros, seja no monólogo com o coro, o qual, mesmo se escusando, imputa responsabilidade ao soberano, fazendo com que este se debata com a culpa: “Afronta-se minh'alma. Oh! quem pudera/ Desfazer o que hei feito!...” (AZEVEDO, 2000, p. 733).

Mesmo que Álvares de Azevedo comente de forma sucinta o desempenho do rei na peça, o que não deixa de fazer sentido, já que a Razão do Amor predomina na obra de Ferreira e na análise alvaresiana, o comentário que ele tece sobre D. Afonso IV capta todo o motivo dramático do enredo, que se concentra na escolha feita por essa personagem. Para Soares, o monarca é “a personagem mais dramática da peça, pois é da sua decisão que vai depender o destino da protagonista” (1996b, p. 46). O seguinte fragmento aproxima Azevedo dessa consideração:

O diálogo do rei e dos conselheiros do soberano que ainda é pai e homem, e dos vassallos severos que, na sua fé de Portugueses, preferem a paz do reino a uma vida de moça; a hesitação do guerreiro do Salado, os aforismos da política severa de Coelho e Pacheco; a lógica do coração do pai de D. Pedro, e a lógica da política dos ministros: eis aí um debate forte – uma cena travada onde o interesse arfa de ânsia (AZEVEDO, 2000, p. 728).

A passagem também reitera o interesse do crítico pelos contrastes que se avultam no interior do protagonista masculino, maximizando-se na ocasião em que ele contracenava com a jovem Inês.

Dentre os monólogos selecionados por Álvares de Azevedo, gostaríamos de destacar o comentário que ele faz após o trecho monológico em que Inês tem certeza de sua morte. A personagem brada: “Sonhos tristes!// Sonhos cruéis! Por que tão verdadeiros/ Me quisestes sair?...” (AZEVEDO, 2000, p. 730). E Azevedo, assumindo a função algo pedagógica da crítica, recomenda:

Leia-se esse monólogo, aflito como o esvurmar das lágrimas sangrentas de Édipo cego, como o de Hécuba, a quem se arrancam os filhos, cujo sangue querido vê derramar-se do seio de Polixena no sepulcro de Aquiles, como essas mil mágoas, grandiosas, verdadeiras ainda assim, da estética grega... como a ânsia de Marion Delorme, e o esvaliar de loucura de Triboulet, em Victor Hugo... (2000, p. 731).

Esse fragmento evidencia a posição crítica de Álvares de Azevedo no que tange à leitura da obra de Ferreira como sendo romântica. Aí, ele compara a exclamação pungente da Castro a momentos que considera semelhantes tanto na tragédia grega, caso de Sófocles, quanto no drama romântico, cujos exemplos são colhidos em Victor Hugo. O que importa, quer nos parecer, é que os elementos reunidos na obra estejam a serviço da plena expressão da subjetividade, que a emoção esteja no centro do projeto artístico e mobilize os recursos formais. E, nesse sentido, a peça renascentista pode ser lida como romântica. Azevedo parece assumir, então, uma perspectiva própria ao seu tempo para pensar um determinado objeto estético, participando de um processo maior de, nas palavras de Ana Paula Torres Megiani, “construção da memória romântica dos acontecimentos passados” (2008, p. 139).

Por outro lado, quando as leis poéticas se sobrepõem à subjetividade, ao projeto do artista, unicamente com intuito disciplinador, Azevedo as reprova. Tal é o que ocorre em relação ao quinto ato da obra de Ferreira, ocupado pelas lamentações do infante Pedro ao receber a notícia do assassinato de sua amada. As duas cenas desse ato são totalmente dedicadas à intensa expressão do *pathos*. Essa característica poderia, a princípio, ser percebida de maneira positiva pelo dito ultrarromântico Álvares de Azevedo. Almeida Garrett, outro romântico que se deteve na *Castro*, e que pode ser considerado como mais comedido do que o jovem escritor brasileiro no que tange aos propalados excessos românticos, disse que o que falta à peça é justamente algo que aguce o sentido do patético, lamentando “não haver uma cena em que se encontram Pedro e Ignez, não haver algum esforço do infante para lhe valer” (2014, p. 11). Tais faltas “deixam a peça muito nua de

ação e lhe entibiam o interesse” (2014, p. 11). Como visto, nem mesmo o quinto ato ocupa essa lacuna identificada pelo autor do *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*.

Já para Azevedo, “a peça devia acabar com as lamentações do Coro, ao cerrar-se entre lágrimas o ato da morte da Castro” (2000, p. 733), ou seja, antes do quinto ato que, poderia, portanto, ser suprimido. Esse julgamento nos faz crer que ele considera que o assassinato da protagonista e a impossibilidade amorosa que ele coloca já são trágicos o suficiente, isentando a peça de qualquer outro desdobramento. Já seria, a nosso ver, bastante interessante perceber que o crítico não valoriza apenas a expressão pura e simples do *pathos*, mas sim a sua incorporação de maneira necessária à peça, contribuindo diretamente para a economia do todo e para um determinado efeito estético. Porém, segundo as considerações de mais de um estudioso dessa obra (SOARES, 1996b, p. 201), Ferreira teria criado o quinto ato apenas para seguir o esquema clássico das cinco partes, o que seria a causa de um relativo deslocamento.

Nesse sentido, o descontentamento do ensaísta poderia advir dessa obediência forçada do autor português às leis poéticas, enquanto em outros momentos, tais leis é que se encontram em prol da obra de arte. Essa postura vai ao encontro da crítica maior que Azevedo faz ao longo de sua leitura da *Castro* acerca do neoclassicismo, sobretudo o francês, responsabilizado por um enrijecimento formal excessivo, que não existiria na poética clássica como um todo. Nesse sentido, a própria leitura que Azevedo faz da *Castro* corrobora o seu ponto de vista, pois nessa peça elementos que pertencem à estética clássica são responsáveis por expressar as convulsões do sentimento.

Conclusão

Para concluir, gostaríamos de retomar os motivos que fizeram Álvares de Azevedo trazer para o debate a *Castro*, de Ferreira, peça talvez pouco conhecida em seu tempo, no qual vicejava um discurso antilusitano. No que concerne ao plano das preocupações estéticas do Romantismo, a discussão sobre essa peça permite a Álvares de Azevedo, num primeiro momento, sublinhar aspectos contrastantes nela existentes e que dialogam diretamente com o seu projeto poético e crítico. E, num segundo momento, perfazer uma crítica ao neoclassicismo do século XVIII, na medida em que este é responsabilizado por um enrijecimento das normas que não dominam, segundo o ensaio, uma obra ainda assim de grande apuro formal, como é a de Ferreira. De acordo com

Azevedo, o “classismo francês do século XVIII, dos começos do século XIX” teria produzido estátuas, que compreendem “no belo senão o molde”, “as três unidades”, etc. (2000, p. 731). Azevedo chega até mesmo a fazer referência a uma releitura do tema inesino levada a cabo, em 1723, pelo francês Houdar de La Motte, afirmando que “as imitações de Lamotte [...] estão para o original como Ducis para Shakespeare” (2000, p. 725). Tal comparação ressalta, a nosso ver, o viés deformador que uma parte da cultura francesa exercia sobre as criações espontâneas do gênio, ação exercida pelas traduções convenientes de Ducis das peças shakespearianas.

A partir da escolha da *Castro*, o ensaísta pode, então, fazer a crítica ao neoclassicismo, valorizando, por conseguinte, a combinação entre razão e sentimento na fatura de um trabalho artístico, destacando a preponderância deste último, o que deflagra a possibilidade de uma leitura romântica da peça. Conforme explica Paulo Vizzioli, “nenhuma arte é exclusivamente baseada no sentimento, assim como nenhuma depende unicamente da razão” (2002, p. 138). Azevedo, numa análise que elenca artificios comuns à estética clássica e à romântica, parece buscar o intrincado equilíbrio entre esses dois elementos, entrevendo-o na *Castro*. Por mais que ressalte a importância mobilizadora da Razão de Amor na peça, que organiza em torno de si os demais elementos, o crítico literário Álvares de Azevedo não se deixa levar pelo alto grau de sentimentalidade proveniente do tema inesino. Pelo contrário, ele percebe com nitidez a sua importância e os seus diferentes usos, seja como fator de coesão de uma identidade nacional, seja como catalisador do traço romântico da peça explorado pela sua interpretação, à revelia de qualquer anacronismo. A impossibilidade dos amores entre Inês e Pedro possibilita, assim, uma série de debates sempre repostos pela crítica literária.

Referências

- AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Alexei Bueno (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 13-26.
- CUNHA, Cilaine Alves. Palpites dissonantes de brasileiro em literatura e civilização em Portugal, 2001. p. 15-26. (Coleção Ensaio: Literatura e Autoritarismo, v. 4).
- GARRETT, Almeida. Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa, *Translusofonias*: Revista de Estudos Comparativistas Lusófonos da UTFPR, v. 1, n. 1, p. 1-50, 2014.
- MEGIANI, Ana Paula Torres. O rei desaparecido e a rainha morta: elementos de vinculação entre o mito de desaparecimento de D. Sebastião e a lenda da cerimônia de coroação de Inês de Castro. In: _____. ; SAMPAIO, J. P. (Orgs.). *Inês de Castro: a época e a memória*. São Paulo: Alameda, 2008. p. 139-146.

SOARES, Nair Nazaré de Castro. *Introdução à leitura da Castro de António Ferreira: estudo, texto integral, notas*. Coimbra: Almedina, 1996a.

_____. *Teatro clássico no século XVI: a Castro de António Ferreira (fontes – originalidade)*. Coimbra: Almedina, 1996b.

VIZZIOLI, Paulo. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do Romantismo. In: GUINSBURG, J.; ROSENFELD, A. (Eds.). *Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 137-156.

Minicurrículo

Natália Gonçalves de Souza Santos é formada em Letras pela Universidade Federal de São Carlos e mestra em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Sua tese de doutorado, intitulada *Um leitor inconformado: Álvares de Azevedo e o periodismo do século XIX*, concluiu mais uma etapa no que tange ao estudo da faceta crítica deste poeta romântico, articulando seus ensaios críticos com os textos que circulavam na imprensa nacional e estrangeira do Oitocentos. Para tanto, contou com bolsa de pesquisa na Université Paris 8 – Vincennes/Saint Denis entre 2014 e 2015. É autora do livro *Antagonismo e dissolução: o pensamento crítico de Álvares de Azevedo* (2014), fruto de sua dissertação de mestrado, defendida também na USP.