

HENRIQUE DA MOTA E A SEGUNDA VISÃO DE INÊS ¹

PATRÍCIA CARDOSO
UFPR

A história literária costuma referir-se às *Trovas* de Garcia de Resende como a primeira versão literária do episódio histórico em que estiveram envolvidos Inês de Castro e o então infante D. Pedro. Na segunda versão literária do episódio inesiano temos um prolongamento do que é apresentado por Resende em suas *Trovas*. É também uma *visão* o mote de Henrique da Mota nesta obra datada de 1528. A inovação fica por conta da inclusão de uma narrativa circunstanciada dos instantes que antecedem a morte de Inês, testemunhados pelo autor. Se em Garcia de Resende a voz de Inês é ouvida sem que qualquer explicação seja dada para sua aparição, a obra de Mota começa com a apresentação do contexto em que se dará a *visão*. Essa diferença de tratamento permite que se façam algumas considerações importantes.

A ausência de referências contextuais nas *Trovas* tem dois efeitos: a criação de uma atmosfera de irrealidade que isola a voz de Inês, que sabemos morta apenas porque conhecemos sua história, não nos sendo dado experimentar, através de seu testemunho, uma imagem qualquer de além, o que ajuda na diferenciação entre esse texto e o *Tratado* de Capelão, que prima pela descrição do espaço em que se descortina a *visão*. Trata-se, então, de uma irrealidade que não está a serviço da definição de um mundo sobrenatural a partir do aproveitamento de uma personagem sabidamente morta. O não-espaço em que se encontra Inês reforça a idéia de que é apenas sua voz que deve interessar em um processo de compensação do tolhimento que em vida lhe havia sido imposto. Ouvimos a voz de uma morta que, na falta das marcas narrativas convencionais, parece completamente viva. Não há qualquer traço de fantasmagoria, não é macabro esse testemunho. Pelo contrário: como acontecerá séculos depois com o texto de António Patrício, o relato da própria morte, feito por Inês, tem o efeito de uma atualização dos acontecimentos, tornando-se os leitores partícipes e testemunhas desse fato, que, a partir dessa atualização, está

¹ Texto elaborado a partir da Tese de Doutorado intitulada: *Inês de Castro ou a morta luminosa*, orientada pelo Prof. Dr. Haquira Osakabe e defendida em 2002.

pronto para ser assumido como assunto de interesse coletivo. O que indica, mais uma vez, a prevalência do interesse pela vida sobre o interesse pela morte.

Quanto a Henrique da Mota, é reconhecível a filiação de sua *visão* de Inês à tradição estabelecida há longo tempo para esse modelo de relato. Como um novo Saulo, é numa nova estrada de Damasco – a saída da cidade de Coimbra – que esse recenseador a serviço do rei terá sua experiência sobrenatural. Quando comparamos a situação de Mota com a de Saulo devemos considerar que a *visão* do apóstolo teve o caráter de revelação, modificando em definitivo seu comportamento, sua compreensão de uma determinada realidade. Da mesma maneira, a *visão* teria o poder de revelar a Mota um dos lances mais obscuros da trajetória de Inês, justamente aquele que esclareceria os motivos para seu assassinato, apresentando os autores do crime, determinando o grau de implicação do rei em sua condenação à morte. Assim, explicar-se-ia a filiação do texto pela natureza da revelação: não sendo as fontes históricas capazes de resolver o mistério, caberia à experiência sobrenatural sua solução. Contribui para o estabelecimento dessa hipótese o fato de a narrativa ser apresentada como uma *Carta que Henrique da Mota mandou a El Rei Dom João o Terceiro deste nome da cidade de Coimbra onde estava fazendo uma diligência que lhe sua alteza mandara sobre a morte de dona Inês*. Tal apresentação permite-nos supor que se trata de um esclarecimento ao rei, prestado por esse funcionário qualificado que é Henrique da Mota.

Acabando já de enumerar o grande povo desta muito nobre e sempre leal cidade de Coimbra (...) me sai para percorrer os termos pelos jugados de fora (...). Em aquele tempo que a primavera rompe a superfície da terra/ e nos mostra suas brancas flores/ prosseguindo meu caminho/ não muito andei por ela quando uma muito escura névoa me cegou de maneira que me parecia começar-se outra noite mais escura que a passada².

O recenseador tem a incumbência de fazer o levantamento dos habitantes vivos de Coimbra, não sendo de sua alçada a morta obscurecida pela história. Mas, ao contrário do que ocorre na obra de Resende, agora parece que não é mais a vida a única fonte do interesse, porque a narrativa assume o mistério do sobrenatural, deixando-se envolver por ele. Por motivos não declarados, o recenseador de vivos deve ser levado ao reino dos mortos para cumprir uma nova tarefa. Dá-se, então, uma mistura de elementos cujo efeito para o sentido dessa narrativa será fundamental. O relato, que parecia aproximar-se da narrativa de uma experiência mística, sofre uma sensível modificação: no lugar da luz que cega o apóstolo, temos a névoa escura, que pode comprometer a revelação de Mota, transformando em inferno o que em Saulo apresenta-se

² MOTA, Henrique da. Carta sobre a morte de Dona Inês de Castro. In: *Obras de Henrique da Mota*. Lisboa: Sá da Costa, 1982. p. 447.

como a promessa do paraíso. Auxiliando na mudança operada no cenário há a inclusão de um elemento caro à tópica das *visões* da literatura medieval. A experiência sobrenatural de Mota se dá em um dia de primavera, o que cria um contraponto expressivo com a escuridão provocada pelo aparecimento repentino da névoa. Diante desse contraponto, o leitor será levado a perguntar-se sobre a origem e sobre o sentido dessa *visão*, passando a temer pela sorte do protagonista.

(...) e como os corações duvidosos levemente se mudam, tive as rédeas ao cavalo chamando meu homem que comigo levava/ para com ele me aconselhar e esforçar/ como nos tais tempos a necessidade nos aconselha e ensina/ e não me responde nada, e levantando mais a voz chamei dizendo: “vens já?” (...) me acudiu aquele enganoso eco que já enganou a muitos com suas fingidas respostas e disse já (...) e então se me começou mais a dobrar o medo e tronando outra vez a replicar disse: “vens ou não?”³(...).

A dificuldade de se identificar à “natureza” do sobrenatural – seu caráter angélico ou demoníaco – que se vai delineando com o desenrolar do relato, estabelece desde o início da narrativa uma tensão que se intensifica e culmina no ponto em que o protagonista chega a seu destino.

Respondeu aquele eco “Não” com uma voz tão alta e temerosa que claramente conheci não ser homem e querendo rijo desviar o cavalo para me tornar, fazendo o sinal da cruz/ não sei quem me deu uma tão grande palmada nas ancas do cavalo dizendo: “adiante, adiante”, que do grande salto que dei quase perdi uma das estribeiras (...) e o cavalo tomou um galope tão pressurado como nas coisas perigosas se acostuma/ sem saber onde me levava e em pequeno espaço de tempo me pôs às portas de uns grandes paços e muito suntuosos (...)⁴.

Quando o recenseador se vê em paços tão suntuosos, o leitor pode respirar aliviado, pois não é o inferno dantesco que o espera, e sim um belo jardim com fontes, flores e frutas, uma atmosfera que em tudo reproduz o ambiente paradisíaco das *visões* medievais. Mas o fato de o protagonista estar livre de uma enrascada não significa que o leitor possa estender seu alívio à definição da natureza desse sobrenatural, desse Além para onde foi levado o recenseador: não parece o inferno, mas, para ser paraíso, falta alguma coisa.

Por que muitos canos de água clara, fria corriam que de muito altos muros vinham em três tanques cair e chafarizes que nos paços e jardins estavam com que se regavam as muito verdes laranjeiras/ e muitas outras árvores de espinho/ os quais

³ Op. cit. p. 448.

⁴ Op. cit. p. 448.

jardins eram ladrilhados de muito formosos ladrilhos e azulejos e jacintos com piores por onde as águas corriam, que lhe davam imensa perfeição e graça⁵.

A dificuldade de definição experimentada pelo leitor é compartilhada com Mota, que não consegue determinar quem é o agente dessa viagem que ele está a empreender: *não sei dizer quem me deu uma tão grande palmada nas ancas do cavalo dizendo: “adiante, adiante”*. Se é um paraíso, não é o mesmo prometido para o Saulo preocupado com a salvação da alma. Não parece situado fora do plano terreno, no abstrato céu em que a alma dos justos alimenta-se na contemplação da divindade; sua descrição alegre nossos sentidos, fazendo-nos querer acompanhar Mota em sua viagem, para com ele aproveitar essa visão. Talvez seja o caso de associar esse lugar para onde é transportado o protagonista com o paraíso terrenal, o que nos levaria a identificar Mota não mais com o Saulo bíblico mas com o Amaro da narrativa medieval. Por mais que a indefinição de modelos nos exaspere, o melhor é manter a calma e, mais uma vez, não nos precipitarmos em uma conclusão. O problema não é de identificação porque não se trata, aqui, como não se tratava nas *Trovas*, da simples repetição de um modelo. O aproveitamento de um *topos* deve ser examinado de maneira que se possa identificar as implicações de sua utilização para o sentido geral da obra, separando-se o mote das voltas; só assim será possível perceber o momento em que a própria volta vira um novo mote.

Nesta *visão* de Henrique da Mota o processo de incorporação do modelo obedece à mesma prática que vimos ser levada a cabo por Resende: a nenhum desses autores parece interessar a limpidez de imagens que leve o leitor a compor um perfil dos amantes que possa ser encaixado em um modelo, qualquer que seja ele. O que está em causa é a criação de um modelo específico **a partir** da história de Pedro e Inês: um modelo de comportamento, um modelo de amor, um modelo de mundo, que, sem ser completamente novo, tem sido sistematicamente obscurecido, como um dia foi Inês. Se é pela via da literatura que se dará o cumprimento do objetivo, é preciso moldá-la para que seja ela própria a prova da fundação e da viabilidade desse modelo de mundo alternativo.

Para termos a medida das mudanças empreendidas pelo texto de Mota no plano dos modelos literários, podemos considerar o que diz Jacques Le Goff sobre as imagens do Além nas narrativas medievais, com as quais o texto desta *Carta* dialoga. Mais uma vez, é o processo de cristianização o fator responsável por uma disciplinarização do Além no imaginário ocidental.

O espaço do Além é submetido a um esforço de organização e de racionalização. À multiplicidade dos lugares tradicionais, dos receptáculos, e à sua

⁵ Op. cit. p. 448.

sucessão – mais ou menos anárquica ao longo de um itinerário bastante errático (...) – sucede uma organização do espaço segundo os três principais lugares: o Inferno e o Paraíso e um lugar intermédio, o Purgatório, todos eles subdivididos numa partição do tipo escolástico que culmina nas voltas e veredas da *Divina Commedia*. (...) Mais fundamentalmente, é o próprio processo de *espacialização* do Além (...) que inquieta a cultura erudita, a ortodoxia eclesiástica. De Agostinho a Tomás de Aquino e aos padres do Concílio de Trento, os teólogos eruditos esforçaram-se sempre por manter a distância essa necessidade “popular” de espacializar a vida espiritual, de localizar as suas crenças⁶.

De acordo com Le Goff, à ortodoxia cristã não agradava a idéia da espacialização do Além, de organizá-lo a partir de imagens da vida terrena, e sua atuação esteve voltada para a circunscrição do imaginário sobre o Além a limites bem definidos. Se as narrativas tradicionais abordavam o sobrenatural de forma *anárquica*, assumindo a inexplicabilidade de determinadas intervenções sobrenaturais no mundo dos vivos, a ação cristã deu-se de modo a fazer convergir o sentido dessas narrativas para um único ponto: Deus.

O elemento em evidência agora é a indicação de uma persistência, na esfera popular, de comportamentos não-ortodoxos que sobrevivem ao processo de cristianização e que podem ser identificados em determinadas narrativas, como é o caso da muito divulgada *Navigatio Sancti Brendani* e do *Conto de Amaro*⁷. Dessa maneira, é possível dizer que em Mota o episódio inesiano serve, mais uma vez, como veículo dessa sobrevivência, indo mais fundo na assunção dos valores populares, daí a sua *visão* não se enquadrar em qualquer dos modelos disponíveis. As *visões* de São Brandão e de Amaro concentram-se em transpor para o contexto cristão narrativas de substrato celta, criando uma espécie de tela, através da qual se pudesse ver as “fundações” pagãs subjacentes ao edifício cristão. Já Mota recusa esse processo de transposição na descrição de sua experiência sobrenatural, primeiro, apagando as marcas do cristianismo para, em seguida, explorar aspectos que escapavam até mesmo aos modelos tradicionais. Um exemplo do apagamento de elementos cristãos é justamente a referida impossibilidade de identificar o agente da viagem, enquanto no *Conto de Amaro* a única explicação para a viagem bem sucedida do protagonista ao paraíso terreal é o Espírito Santo ter-lhe servido de guia. Declara o porteiro a Amaro

⁶ LE GOFF, Jacques. *O Imaginário Medieval*. p. 140-141.

⁷ A prova de que a temática da *visão* mantinha sua atualidade ainda no século XVI é a publicação de uma tradução castelhana do *Conto de Amaro* em 1552. E não poderia ser diferente, considerando-se que as viagens ao Além, que haviam constituído uma maneira de pensar o desconhecido – não só de ordem sobrenatural, mas também humano e geográfico –, tornavam-se naquele momento um importante contraponto para as viagens “reais” que culminaram nos Descobrimientos.

Eu bem sei que tu nõ uieste aquy se nõ pello sprito sancto, pois tu nõ comeste, ne bebeste, ne mudaste teus panos, que sõ muy fremosos, ne envelheceste⁸.

Outras marcas cristãs são postas nesta descrição do paraíso a que tem acesso Amaro: as aves, que cantam perfeitamente, têm penas que lembram as dos anjos e, diante de tanta perfeição, o protagonista vê-se compelido a agradecer a Deus nos seguintes termos:

– Meu padre spritual, que es em nos ceos, ajas lououres de mi, porquanto me fezeste que oje e este dia eu uejo quanto be em este mundo cobijcey e jamais uerrey coyta nem pesar; ora som senhor de quanto bem me Deus fez⁹.

A partir deste agradecimento podemos descobrir diferenças ainda mais expressivas entre as duas narrativas. Enquanto no *Conto de Amaro* a *visão* do paraíso é o objetivo de toda a viagem, sentindo-se o protagonista verdadeiramente recompensado quando o contempla, na *visão* de Mota o paraíso é apenas o cenário onde transcorrerá a ação testemunhada pelo recensador, uma ação que originalmente se deu em um passado histórico mencionado no título da obra. Sendo assim, a identificação dos paços de Inês com o paraíso terreal deve ser apenas parcial, já que o que se desenrolará diante de Mota tem de sobrenatural unicamente o fato de **já** ter acontecido, não sendo, portanto, nem a prova do poder divino, nem a tentativa de indicação do lugar do Além – céu ou inferno – em que se encontra a morta. Por um caminho diferente, parece que Mota se vai aproximando de Resende. No paraíso de Amaro o que se ressalta é seu grau de excelência, jamais atingida por nada que exista no mundo humano:

E Amaro uyo dentro tantos prazeres e tantos sabores e tâtos uiços quantos nõ poderya contar nenhuu home do mundo, e quantas aruores no mundo auya todas aly estavã, (...) e as eruas erã uerdes e co flores e cheirauã tam bem que non ha home que o podesse contar nem dizer¹⁰.

No *Conto*, a perfeição do lugar é absoluta, estando além da capacidade de descrição humana. Na *visão* de Mota, o que fica evidente é a beleza do lugar e sua riqueza que, entretanto, não ultrapassam o que existe no mundo humano. Nesse jardim penetrado pelo olhar do recenseador, a perfeição não é sinônimo de inacessibilidade para aqueles que não compartilharem a fé cristã, aceitando suas regras. Esse espaço à primeira vista sagrado é na verdade completamente

⁸ [O paraíso terreal]. In NUNES, José Joaquim. *Crestomatia Arcaica*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1959. p. 64.

⁹ Op. cit. p. 62.

¹⁰ Op. cit. pp. 62-63.

profano. Reforçando o “realismo” da *visão* do recenseador há, segundo Jorge de Sena, a possibilidade de identificar os jardins dos paços com os jardins do Mosteiro de Benfica, como foram descritos por Frei Luís de Sousa¹¹. Correspondendo ou não a um ambiente real, o fato é que a descrição de Mota é um marco para as versões literárias do episódio inesiano, transformando-se, com Camões, em uma espécie de assinatura inesiana. É nesse jardim “real” que Mota verá surgir, finalmente, a personagem principal da sua *Carta*. Mais uma vez será preciso recorrer a Amaro para compreender o alcance da mudança compreendida no modelo por Mota:

E andava hi hua dona muy grande e muy fremosa, das mais bellas criaturas do mundo, e aaquella dona seruiã todallas outras e aguardauã-na como senhora. E uinhã todos per aquelles uirgens, trebellhando e folgando cõ aquella sua senhora, e cantauõ huu canto que sooe a cantar ena sancta igreja: *Cam pucra es, cã caryssima*, que quer dizer: Cam fremosa es e cam louçãa, amjga de Deus mujto amada¹².

Em meio ao processo de transposição, no *Conto de Amaro* a Virgem Maria toma o lugar de uma das fadas da tradição céltica¹³. É desnecessário dizer que tanto uma quanto a outra exercem um papel privilegiado nos seus respectivos paraísos, constituindo o centro das atenções, uma espécie de índice de excelência de cada uma das experiências narradas. Em sua *Carta* Mota escolhe uma outra via, atribuindo a Inês esse papel antes desempenhado por uma figura mítica e pela mãe de Cristo. Nesse ponto, fica patente a função do diálogo com o modelo: toda a carga de significações que o papel teve desde a origem desse gênero narrativo é transferida para essa personagem, em um novo passo do processo de transposição. O que implica em uma dissolução da fronteira entre os planos mítico e histórico, já que é em um contexto francamente mítico – ainda que a doutrina cristã o recuse – que se dará a inscrição de Inês. O resultado dessa dissolução, é bom lembrar, não implica na vitória de uma das duas facções, não quer dizer que a história, ao invadir o campo do mito, anule sua força, subjugando-o. Na *Carta*, a mistura de elementos tem o efeito de libertar em definitivo a trajetória de Inês de qualquer compromisso com sua

¹¹ Vale a pena reproduzir a observação de Sena, feita a partir dessa coincidência descritiva: “A descrição dos jardins que Anrique da Mota visiona é singularmente afim da dos jardins do convento de Benfica, minuciosamente descritos pelo ex-Manuel de Sousa Coutinho (...), que no entanto eram jardins autênticos. No que devemos ver não um realismo de Anrique da Mota, mas a que ponto as descrições da realidade podiam ser a complexa mistura de uma tópica literária com uma realidade que, por sua vez, já tinha sido criada como um jardim de Arcádia literária.” (Apud: SENA, Jorge de. Estudos de História e de Cultura. p. 610.)

¹² NUNES, José Joaquim. Op. cit. p. 63.

¹³ Ver, a propósito dessa transposição, as considerações de Teresa Cândolo-Câmara no artigo “Permanências célticas nas hagiografias medievais *Navigatio Sancti Brendani Abbatis* e *Conto de Amaro*”. In: *Cânones e Contextos*. Anais do 5º Congresso Abralic. Vol. 3. pp. 651-655.

origem histórica, disponibilizando-a para, como personagem, assumir papéis que à primeira vista não lhe competiam.

A contribuição do texto de Mota começa com seu esforço de espacialização do testemunho, recriando os paços de Inês nesse plano diferenciado que ele obtém através do diálogo com o modelo, de tal maneira que seu leitor possa acompanhar a cena da morte de uma perspectiva nova: se em Resende é sua voz, sua defesa o que interessa focalizar, na *visão* de Mota o que foi dito sobre a personagem nas *Trovas* passa a ser assumido como dado, não precisando ser questionado. A prova disso é que Mota reproduz os argumentos de Resende, com uma única alteração, que entretanto não configura uma divergência de perspectivas.

Amores vos me matastes
por meu bem e por meu mal
por meu mal pois me matastes
por meu bem pois me deixastes
Rainha de Portugal¹⁴.

Nesta estrofe, com que se abre a fala de Inês, fica claro o uso que faz Mota das *Trovas*, não apenas assumindo o ponto de vista de seu antecessor sobre a inocência de Inês, como pondo na boca da morta aquele que foi o veredicto de Resende: no jogo de perde e ganha, a amante de Pedro saiu ganhando, indiscutivelmente, não sendo mais sua culpa um fator a ser incluído nas contas.

Este formoso jardim
estas rosas tanto belas
estas formosas donzelas
tudo se fez para mim
nunca me desamparastes
meu amor firme e leal
em vida me acompanhastes
e na morte me deixastes
Rainha de Portugal¹⁵.

Cabe ao novo intérprete-herdeiro que é Henrique da Mota, ampliar os sentidos do episódio, dá o trabalho descritivo a partir de um modelo. A própria Inês reconhece como seu o espaço por onde ela circula. Seu *formoso jardim* deve ser incorporado à série de bens materiais que a amante de Pedro recebeu como prova da afeição do infante. Para completar a mistura, não podemos deixar de lado um outro ponto da relação de complementaridade entre esses dois autores. Resende ilumina um aspecto da história de Inês que tem uma

¹⁴ MOTA, Henrique da. Op. cit. p. 448.

¹⁵ Op. cit. p. 449.

ligação direta com a história nacional: com sua glorificação da descendência de Inês, retira a amante de Pedro de sua condição marginal, transpondo-a para uma condição privilegiada no cenário político português. O episódio inesiano de Resende tem sua carga de ficcionalidade concentrada em dois pontos: no discurso *post-mortem* de Inês e no detalhamento da cena do encontro com Afonso IV, de maneira que nada seja dito além do necessário para a glorificação da morta; ainda que evidentes, os elementos ficcionais estão “sob controle”, a *visão* não é explicitada. O resultado desse processo é a incidência da versão literária sobre o contexto histórico. Henrique da Mota percorre um caminho diferente à medida que associa sua narrativa a esse campo perigoso, afeito à *anarquia* – para repetir o termo usado por Le Goff –, que é a *visão*, não apenas explicitando essa associação como contribuindo para manter a anarquia do modelo. O resultado obtido é também uma desmarginalização de Inês. Mas, ao invés de incidir diretamente no contexto histórico onde se originou a personagem, a desmarginalização compreende o aproveitamento total de Inês como tema literário: o que quer que seja dito sobre ela a partir de Mota não mais necessitará de uma comparação com o que foi sua vida real. Daí que a revelação do recenseador – que no início imaginamos ser o motivo da *visão* – não será da ordem do histórico, mas do francamente ficcional. O mistério a ser revelado é o momento do derradeiro encontro dos amantes, que, diferentemente do diálogo com o rei, jamais foi registrado pelas crônicas, carecendo, portanto, de existência oficial.

Explica-se desse modo a superficialidade do tratamento dado ao assassinato propriamente dito de Inês. Ao aproximar-se o momento da morte, não é Afonso e seu séquito que vemos assomar, como acontece no texto de Resende e na crônica. O monólogo da amante de Pedro dá lugar à voz do recenseador:

Acabando de dizer estas palavras com grande lástima e paixão se meteu por uma formosa câmara/ na qual uma rica camilha estava/ e tanto que entrou lhe vi mudar a muito rubicunda frescura de seu rosto e começou a tremer e mudar-se como pessoa cortada de grande temor e intrínsecas dores que tinha/ e junto dela vi dois meninos tão formosos/ que assim na aparência como na perfeição e riqueza de seus vestidos de real progênie pareciam/ e querendo olhar para eles a vi cair na camilha com grandes feridas e mortais estocadas pelo meio de seus formosos e delicados peitos/ sem ver quem lhos dava(...)¹⁶.

Neste trecho podemos ver a retomada da perspectiva diferenciada adotada por Mota, que determinará o bom andamento da relação de complementaridade entre sua obra e a de Resende. Comparando-o com as *Trovas* e a fonte histórica, fica evidente a recusa de Mota em iluminar esse ângulo do episódio, uma vez

¹⁶ Op. cit. p. 450.

que a *visão* não dá acesso aos matadores. A princípio, é difícil até mesmo reconhecer na narrativa a iminência da morte, porque não há propriamente um processo de transição que prepare e justifique a mudança física que Mota percebe em Inês. Em seguida, justamente pela falta de detalhes, o leitor percebe que, ao contrário de uma sonegação de informação, o que o autor está a promover é um encontro do leitor com a realidade do mistério da morte de Inês: uma vez que é impossível determinar a identidade de seus assassinos, nada mais adequado do que figurar o assassinato como o resultado da ação de uma força desconhecida, em uma cena comparável a um filme de terror, em que se vê o protagonista debater-se e ser dizimado, sem que, contudo, seja revelado ao espectador o autor do crime. Em mais um lance que hoje chamaríamos de cinematográfico, o olhar do recenseador desloca-se da mulher em direção às crianças que subitamente aparecem em cena, de modo que ele não consiga distinguir a pessoa por trás da arma. Tal como está registrada, a cena na *Carta* aponta para a insolubilidade da morte de Inês, aspecto que tranqüilamente pode ser identificado como responsável pela longevidade do tema.

Ferida Inês de morte, é a vez de ter lugar a cena central da obra, em que os amantes se encontram. Assim ela começa:

(...) no mesmo instante vi chegar um gentil cavaleiro correndo em um formoso cavalo e tão afadigado das esporas o trazia que em chegando às portas dos paços caiu morto em terra (...) e vinha tão afrontado e suarento que logo parecia seguir alguma perigosa aventura e com trígoso passo e severa continência sem falar cousa alguma entrou na câmara onde aquela senhora estava ferida e chegou-se a ela tomando-a em seus braços (...) tomando-lhe sua mão direita já muito quebrada e quase sem sentido estava¹⁷.

A importância deste lance da história deve-se à reabilitação que ele promove da figura de Pedro – novamente põe-se a questão da complementaridade das obras –, já que, como foi dito no começo deste trabalho, a responsabilidade pela morte de Inês é freqüentemente atribuída à negligência de Pedro, que se teria descuidado da segurança da amante, também ele posto em sossego, como cabia a um infante. Neste ponto adiantado da trama, a atmosfera de mistério ainda não se dissolveu, não sendo dadas pistas ao recenseador que o pudessem esclarecer sobre o motivo da ausência fatal. Entretanto, o sacrifício imposto a sua montaria é um bom índice da preocupação de Pedro com o destino de Inês. Os lances seguintes deverão reforçar essa preocupação, se não dissipando as dúvidas em torno do motivo da ausência, ao menos tornando inequívoca a afeição que ligava o par:

Senhora quem vos matou

¹⁷ Op. cit. p. 450.

seja de forte ventura
pois tanta dor e tristura
a vós e a mim causou
e pois não vim mais asinha
a tolher vossa triste fim.
Recebo-vos vida minha
por senhora e por Rainha
destes Reinos e de mim.

Estas feridas mortais
que pelo meu se causaram
não uma vida e não mais,
mas duas vidas mataram
a vossa acaba já
pelo que não foi culpada
e a minha que fica cá
com saudade será
para sempre magoada¹⁸.

As primeiras palavras do infante dão a medida do que será sua marca como governante: *Quem vos matou seja de forte ventura*, que o assassino tenha muita sorte, só assim poderá escapar do castigo. A expressão do desejo de vingança é a primeira coisa que a amante moribunda ouve. Se seguirmos a fala de Pedro, poderemos concluir que o desfecho trágico da vida de Inês, para o qual contribuiu a ausência do amante, tem pelo menos a serventia de fazê-lo assumir publicamente a união, legitimando-a. A mudança de atitude de Pedro, como está registrada na *Carta*, também poderia ser vista como um primeiro passo em sua aprendizagem como governante. Esta seria a outra serventia da morte de Inês: preparar o infante para reinar, tirando-o do sossego descuidado, exigindo dele a ação a que o Afonso de Garcia de Resende se recusa. Mas, nem o próprio Pedro, disposto a agir como está, tem força para revelar o que o impediu de vir mais *asinha* para evitar *a triste fim* de Inês.

O que importa agora é que a companhia está prestes a ser desfeita; a morte encarrega-se de distinguir as duas vidas transformadas em uma única pela força do amor. Os golpes desferidos em Inês são mortais em ambos, mas, enquanto ela morre imediatamente, Pedro está condenado a *durar*, como muito tempo depois dirá Álvaro de Campos. Seria esse mais um componente “realista” da trama?

Hi senhora descansada
pois que vos eu fico cá
que vossa morte será
se eu viver, bem vingada,

¹⁸ Op. cit. pp. 450-451.

por isso quero viver,
que se por isso não fora
melhor me fora senhora
convosco logo morrer¹⁹.

Este é possivelmente outro fator de explicação da longevidade do episódio. Pedro logo se afasta do derrotismo com que encarna um Álvaro de Campos *avant la lettre* para apresentar-se como uma alternativa no que diz respeito ao modelo de comportamento dos amantes em situações análogas. O desejo de aniquilamento que compartilha com outros amantes é sobrepujado pelo desejo de vingança pelo qual passará a pautar sua vida. Ao contrário de Tristão-Isolda e de Romeu-Julietta – para ficarmos nos exemplos canônicos –, o infante vê um sentido na sobrevivência: sendo uma sua vida e a de Inês, a sobrevivência de um é a garantia da sobrevivência do outro. Obviamente há um preço para o sucesso da empreitada: a exigência da vingança, ação de impacto proporcional ao que foi o assassinato de Inês. Sem vingança, a sobrevivência da amante estaria comprometida e a vida de Pedro perderia o sentido. Seguindo a trilha da vida, novamente o episódio nos diz, através de Mota, que é **esta** a vida que importa. O melhor a fazer é nos ocuparmos dela, deixando a **outra** vida para quando nada mais puder ser feito aqui. Vingarse é viver? Então vamos à vingança. E tão poderosas são as palavras do infante que seu efeito é imediato:

Com estas tão fortes e nojosas conjurações do verdadeiro amor os “espuns” vitais daquela senhora que quase de todo eram fora de seus naturais aposentos/ tornaram a reviver/ e ela sentindo os reais braços do seu verdadeiro amigo e senhor/ ainda que estava com mortal fadiga abriu os olhos²⁰.

Lembre-mos, entretanto, que, sendo profano este ambiente, não há lugar para milagres. Inês revive por alguns instantes, depois, é o irreversível da morte, sendo a lembrança de Pedro o único milagre crível, o único com que ela pode contar:

e vendo a coisa a que maior bem queria disse com voz baixa e muito cansada: “minha alma lembrai-vos dela”/ e deu um grande suspiro (...) com que acabou despirar (...)”²¹.

O milagre possível começa a manifestar-se na declaração de paternidade prestada pelo infante aos filhos:

¹⁹ Op. cit. p. 451.

²⁰ Op. cit. p. 451.

²¹ Op. cit. p. 451.

E tomando os meninos que junta da defunta mãe estavam chorando por filhos os nomeou com grande firmeza/ dizendo: “filhos muito amados nascidos da desditosa mãe, lembrai-vos que já a mataram por amor de mim/ querendo me apartar dela/ mas agora para todo sempre / e para quanto viver vos prometo que me não façam esquecer o seu nome/ e posto que não possais herdar estes reinos por já terdes infante vosso irmão mais velho/ tende esperança em Deus e em mim que sempre direi que sois meus filhos/ e vossa mãe nomearei sempre por Rainha/ por que eu lhe mandarei fazer sua sepultura junto da minha onde para sempre como Rainha será honrada”/ (...)”²².

Esta declaração de paternidade, que, tanto em Resende como na crônica, poderia servir de base para a hipótese de que a legitimação da união com Inês tivesse como objetivo garantir herdeiros para o trono, fica aqui fora de cogitação. Não poderia ser mais clara a atitude de Pedro: totalmente desvinculada dos interesses políticos, ela é o princípio da sobrevivência da amante. Assumir a mulher e os filhos é a prova da lembrança. Ainda importa observar que a legitimação não passa por qualquer instância oficial, apenas baseando-se nas palavras do infante, pronunciadas na intimidade, dirigidas primeiro a essa mulher e depois a esses filhos que eram os interlocutores realmente interessados. Mas esse não é o fim das declarações de Pedro. Resta uma, dirigida ao próprio sentimento que teria desencadeado toda a tragédia:

Amor porque não entendes
que aqueles que tu matas
quanto mais mortes lhe catas
tanto mais firmes os prendes.

Prendes dois corações
com um nó tão firme e forte
que com esta triste sorte
ficam nossas afeições
muito mais vivas na morte.

E pois onde tu te acendes
tuas chamas tarde matas
olha bem que os que prendes
se os soltas mais os atas²³.

Nas últimas palavras de Pedro não cabe arrependimento. Ele as usa para, mais uma vez, afirmar não apenas a validade de seu amor por Inês, mas de todo amor que, uma vez manifesto, é inextinguível, sobrevivendo à própria morte. O amor cai em sua própria armadilha quando não consegue desatar o nó com que ele ata os corações.

²² Op. cit. p. 452.

²³ Op. cit. p. 452.

Já disse que este é um tema que comporta todo tipo de anacronismo. Daí ser possível dizer que esta declaração final de Pedro exprima a libertação do amor. Incluída em uma *visão*, ela é o oposto do que se vê em duas outras *visões*, que tanta influência tiveram sobre o contexto literário em que escrevia Henrique da Mota. Nos *Trionfi* de Petrarca esse amor tão humano com que Pedro se defronta, numa atitude vitoriosamente afirmativa, serve apenas de alerta para os sofrimentos que esperam os que se deixam atar. E o que não dizer de Dante? Quando chega ao segundo círculo do inferno, é só pranto e arrependimento o que o espera. Impelidos por um furacão eterno, os *peccator carnali che la ragion sommetono al talento*²⁴, testemunham a desgraça imposta pelo amor. A união dos amantes equivale a uma condenação, da qual é impossível escapar, como declara Francesca da Rimini: Amor (...) a este [Paolo] me prendeu com amor tão forte, que ainda, como vês, não me abandona²⁵.

Dante vê-se diante da inversão: o que era delícia em vida vira tormento na morte. Desgraça tão devastadora que até o poeta que, em meio à *visão*, se digna a apiedar-se dos condenados, é envolvido por ela. Vendo a infelicidade de Francesca e Paolo, exclama: Quantos doces pensamentos, quanto desejo não os arrastou ao doloroso passo²⁶!

Apiedar-se dos amantes infelizes é uma experiência que beira a fatalidade: Tanta piedade o peito me oprimia, que caí, como o corpo morto caí²⁷.

A opressão experimentada pelo poeta advém do fato de ele compartilhar – e, portanto, compreender – a intensidade e complexidade do sentimento que condenou os amantes. Em um exercício de anacronismo, se Dante trocasse de lugar com Mota, sendo dado a ele ouvir o testemunho de Pedro, em substituição ao testemunho de Francesca, teríamos o sentimento de alívio no lugar do sentimento de opressão. O segredo para a mudança estaria na ausência de arrependimento. Não há nada de condenável no amor de Pedro – é o que ele diz em sua declaração final –, em mais de um aspecto semelhante ao do par italiano. Também aqui é uma questão de legitimidade, de assumi-la, apesar das convenções. Diante de um sentimento legítimo, o poeta não mais precisaria desfalecer de piedade, sublimando seu próprio desejo por aquela Beatriz que ele, em um exercício muito mais desgastante do que este, do anacronismo, deve transformar em criatura angélica.

²⁴ ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia. In: *Obras Completas*. São Paulo: Editora das Américas, s/d. v. II. p. 188.

²⁵ Op. cit. p. 195.

²⁶ Op. cit. p. 195.

²⁷ Op. cit. p. 197.

Assumidamente anacrônica é também a narrativa de Mota. Depois da última fala de Pedro, o recenseador é transportado de volta ao ponto exato da partida, na mesma ignorância que havia caracterizado a ida. Retomando o processo de adaptação de experiências como a de Amaro, que passara, sem sentir, 267 anos no paraíso terreal, o relato chega ao fim com os companheiros do recenseador esclarecendo o tempo real de duração de sua insólita viagem, que Mota calculava em minutos: três dias. Novamente a tradição cristã é incorporada ao relato, numa possível tentativa de indicação do caráter da experiência. Como Jesus Cristo, o recenseador ressuscita depois de três dias. Qual não é nossa surpresa ao descobrir que teve mesmo o valor de uma revelação essa viagem! Resta saber se é mesmo Cristo ou o trovador Roi Quemado a fonte de inspiração desse ressuscitado. O anacronismo em questão fica por conta da seguinte observação de Mota, dirigida mais uma vez ao rei:

E por que me pareceu bem contar esta visão a vossa alteza lha contei/ e porque saiba que no seu reino também se acham aventuras como nos tempos passados queira Deus aparecer-me com sua boa graça com que melhor possa servir a Vossa A.com meus desejos, sou²⁸.

O que deseja e o que provoca o recenseador com esse prolongamento do presente no passado e vice-versa? Se Resende expressa o desejo de registrar em seu *Cancioneiro Geral* os fatos que fizeram a grandeza de Portugal, parece caber a Henrique da Mota a transformação desses mesmos fatos em tradição, preenchendo a lacuna provocada pela inexistência de uma narrativa “indiscutivelmente” popular, que refletisse uma imagem tradicional, anônima, portanto, do episódio inesiano. Lacuna que tem tirado o sono de parte da crítica faz um bom tempo. Se for assim, esse desejo de Mota pode ajudar-nos a refletir sobre os limites entre a cultura popular e a alta cultura, em termos muito próximos àqueles com os quais trabalha Jacques Le Goff.

Não há, em qualquer ponto da *Carta*, uma explicação, uma racionalização da experiência por parte do recenseador. Se ela tem a função de servir de esclarecimento ao rei, esse esclarecimento é dado aqui: *porque saiba que em seu reino também se acham aventuras como nos tempos passados*. Nessa sobreposição de tempos – ou no estabelecimento de uma relação de igualdade entre eles – o que temos é um processo de neutralização do tempo histórico, atual, obtido através da experiência da *visão*, que deverá servir como prova “material” de que o tempo do mito – identificado aqui na expressão *tempos passados*, análoga ao *era uma vez* característico das narrativas tradicionais – pode irromper a qualquer momento no tempo da história, mudando seu sentido, dando aos personagens que um dia foram comprovadamente de carne e osso um

²⁸ MOTA, Henrique da. Op. cit. p. 453.

destino diverso do que havia sido registrado nas crônicas. Através da *anarquia* desta *visão*, esse homem letrado que é Henrique da Mota explicita a mescla de culturas que afinal é própria das versões literárias do episódio inesiano aqui analisadas. Não sendo sua obra uma narrativa tradicional, ela conserva as marcas de um contexto cultural popular, ou seja, não letrado, para o qual o dogmatismo de determinadas convenções só tem utilidade à medida que é subvertido. A ambigüidade, obtida por Mota através da criação de uma atmosfera de indefinição em torno do espaço em que se encontram os amantes, poderia servir de exemplo às palavras de Le Goff quando este discute as relações entre cultura erudita e popular:

Este esforço da cultura erudita orientava-se para a eliminação da ambigüidade, ou melhor, da ambivalência característica da cultura [popular]. (...) a teologia escolástica recusou um Além que fosse ao mesmo tempo Purgatório, Inferno ou Paraíso. O Inferno bipartido que compreendia uma *gehenna* superior, da qual se poderia sair, e uma *gehenna* inferior, na qual se caía para toda a eternidade, e o Além celta do rei Artur, feito de uma mistura de provações e de prazeres foram substituídos por lugares eternos, o Inferno e o Paraíso, separados até ao Juízo Final por uma antecâmara do Paraíso: o Purgatório²⁹.

Vale notar que, alguns séculos depois de ter sido posto em prática esse esforço da cultura erudita, a ambigüidade ainda é um instrumento válido para relativizar as verdades institucionalizadas. Na *Carta*, a presença da ambigüidade é perceptível na própria estrutura da obra, elaborada de maneira que o Além seja reconhecível apenas através de sua manifestação – de acordo com os princípios do maravilhoso, que ignora a necessidade de explicações para acontecimentos de natureza sobrenatural –, ficando o espaço destinado à circulação dos personagens preservado de qualquer contaminação provocada pelo contato com o mundo do milagre, que corresponderia ao maravilhoso institucionalizado. A definição desse tipo de estrutura parece visar a garantia de uma espacialização total do ambiente da *visão*, permitindo que a imagem do Além seja a reprodução do mundo dos vivos e com isso promova a identificação entre mundo material e mundo espiritual – um movimento vetado pelos preceitos cristãos.

A ambigüidade, presença marcante nestas versões literárias do episódio – de que não está livre um cronista peculiar como é Fernão Lopes – é o melhor índice da presença de uma visão de mundo tradicional, popular, por trás do próprio episódio. Isso explicaria a inexistência de versões tradicionais para a história de Pedro e Inês: as atitudes de Pedro, sempre ambíguas, que tanto trabalho dão aos historiadores, serviriam como evidências para a gente anônima que, produzindo anonimamente suas versões da história, legitimaria, segundo

²⁹ LE GOFF, Jacques. Op. cit. p. 141.

algumas teorias, o estatuto de “popular” dos Cancioneiros *verdadeiramente* tradicionais. Mas, sendo evidente que o próprio rei compartilhava de sua visão de mundo, as versões “populares” tornavam-se desnecessárias. Talvez para essa gente, antes mesmo de Pedro estampar nos túmulos sua história, já fosse patente nas ambivalentes ações do rei a presença do mito, o único que, para essa mesma gente, pode explicar as forças históricas e o que vai além delas.

A função das versões literárias? Ajudar os que não fazem parte desse “mundo tradicional” a entender o que ia pela cabeça de seu rei. Mas, depois de tanta mistura de mundos, como saber quem é de onde? Não importa, o que vale é que obras como as de Garcia de Resende e Henrique da Mota, com sua anarquização de modelos, promovem a conciliação de experiências e visões de mundo que infelizmente só pôde ser sentida como impossibilidade por nostálgicos como Walter Benjamin.