O palco como chancelaria: A consolidação da tragédia humanista e o destino político do mito inesiano

Guilherme Filipe

Introdução

A tragédia *Castro*, de António Ferreira, é amplamente reconhecida como uma obra fundadora do teatro clássico português e um marco na receção renascentista da matéria inesiana, como salientam os estudos de Nair Castro Soares. O presente ensaio nasce da reflexão desenvolvida durante o trabalho preparatório para uma leitura encenada dirigida por Silvina Pereira no Teatro Maizum (2022), na qual interpretei a personagem de D. Afonso IV. Esta experiência dramatúrgica revelou a necessidade de questionar a persistência de uma leitura romântica e melodramática que, ao aproximar Pedro e Inês do paradigma de Tristão e Isolda, tende a obscurecer o horizonte intelectual humanista em que a peça foi escrita.

Propõe-se, assim, uma abordagem que privilegie a articulação entre a forma dramática, o pensamento político e a cultura jurídica do século XVI. Mais do que um drama romântico, a obra constrói uma reflexão sobre os fundamentos da autoridade e da justiça. Ao colocar o Secretário a advertir o Infante de que «cativo é quem de si se vence» (vv. 415-416), Ferreira enuncia um princípio estoico central: a legitimidade do poder político começa pelo autodomínio e pelo governo das paixões. A intencionalidade artística não é entendida como uma realidade plenamente demonstrável, mas como uma hipótese interpretativa que permite relacionar as opções estéticas da obra aos debates intelectuais do Humanismo português. A tragédia funciona, deste modo, como uma intervenção literária que problematiza as relações entre soberania, consciência e justiça.

Historicamente, o episódio de 1355 inseriu-se num quadro de instabilidade peninsular, em que a ligação de D. Pedro à poderosa linhagem dos Castros suscitou legítimas preocupações quanto à autonomia de Portugal face a Castela. Parte significativa da historiografia interpreta a execução de Inês por D. Afonso IV como uma decisão enquadrável na lógica da Razão de Estado, privilegiando a estabilidade da Coroa em detrimento da justiça do caso em particular. A violência do ato, a posterior trasladação solene do corpo para o Mosteiro de Alcobaça e a polémica aclamação de Cantanhede em 1360 que sustentou a existência de um casamento secreto de difícil comprovação documental monumentalizaram o luto privado, abrindo espaço para a construção de um dos mais duradouros mitos literários e politicos da cultura portuguesa.

A matriz historiográfica e literária: a construção do mito e o tríptico de Avis

A transfiguração do episódio de Inês de Castro fixado pela cronística tardo-medieval como um nó de paixão dinástica e de violência feudal no primeiro monumento da tragédia clássica em língua portuguesa constitui um acontecimento eminentemente político. Ao compor a *Castro* no dealbar da segunda metade de Quinhentos, António Ferreira não opera apenas uma importação estética dos moldes da *poética* aristotélica ou do modelo neolatino cultivado por George Buchanan e Diogo de Teive. O dramaturgo promove, fundamentalmente, uma deslocação espacial e ideológica: o idílio de Coimbra é arrancado ao seu registo lírico-elegíaco original e transferido para o interior forense da chancelaria régia joanina.

Esta evolução respondeu, no plano das crónicas oficiais, às prementes necessidades de legitimação das dinastias governantes. A este propósito, o conjunto das crónicas de Fernão Lopes configura o momento decisivo dessa construção memorial. Escrevendo ao serviço da Casa de Avis, o cronista

organiza os acontecimentos segundo uma teleologia narrativa orientada pela consolidação da legitimidade régia. A sua extrema prudência ao tratar do alegado matrimónio entre D. Pedro e Inês, evitando afirmá-lo categoricamente perante a escassez de provas documentais, mostra-se estrategicamente compatível com a necessidade de afastar as pretensões sucessórias dos descendentes de Inês, preservando a estabilidade e a pureza de sangue da nova linha dinástica.

As leituras historiográficas subsequentes refletem as mutações dos contextos políticos que as acolheram. Rui de Pina, escrevendo sob o signo da monarquia absolutista manuelina, mantém a equidistância cética da herança lopesiana: trata o casamento secreto como uma hipótese destituída de sustentação documental e apresenta a decisão cirúrgica de D. Afonso IV num quadro de estrita defesa da autoridade suprema da Coroa. Inversamente, Estêvão Rodrigues de Acenheiro introduz na cronística uma sensibilidade inteiramente distinta. Ao conferir um relevo inédito à dimensão trágica das personagens, Acenheiro instaura a transição do registo factual para o patético, exercendo uma influência profunda no imaginário sentimental português.

Em paralelo a esta tradição historiográfica, a intervenção dos autores pré-clássicos foi instrumental para ampliar e densificar o significado simbólico deste património. No *Cancioneiro Geral* (1516), Garcia de Resende acentua a dimensão elegíaca da narrativa ao atribuir voz à própria protagonista nas suas célebres *Trovas à Morte de Dona Inês de Castro*. Esta operação retórica fixa a imagem da vítima inocente cuja imolação interpela diretamente a consciência moral do leitor, antecipando o vetor jusnaturalista de Ferreira.

No universo teatral, Gil Vicente (nomeadamente na *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*) desloca a memória do episódio para o espaço físico e bucólico da cidade de Coimbra, transformando o local do assassínio em um elemento topográfico permanente da memória coletiva e mítica da nação. Finalmente, Anrique da Mota introduz uma dimensão visionária

por meio da intervenção do espectro de Inês. Ao aproximar o episódio da tradição medieval das aparições escatológicas, Mota intensifica a carga dramática e a atmosfera de assombro que rodeia a culpa palaciana.

Deste modo, quando António Ferreira inicia a composição da *Castro*, a matéria inesiana já ultrapassara a sua dimensão estritamente cronística. O episódio encontrava-se amplamente sedimentado e dotado de uma configuração ética, política e literária consolidada, oferecendo ao dramaturgo um património simbólico particularmente apto a ser reinterpretado segundo os princípios do Humanismo renascentista.

O horizonte intelectual de Quinhentos: o Justiceiro entre Séneca e Erasmo

A compreensão da intencionalidade artística e ideológica que move António Ferreira na composição da sua tragédia exige uma análise minuciosa do horizonte intelectual de meados do século XVI. Longe de configurar uma mera reconstituição arqueológica de um drama medieval, a tragédia humanista ferreiriana nasce do diálogo tenso com as correntes de pensamento coesas da sua época, utilizando a memória do passado para interrogar diretamente a cultura de governação e os limites éticos do poder na corte joanina.

Na cultura política de meados da era de Quinhentos, sob o complexo reinado de D. João III e a subsequente regência de D. Catarina de Áustria, a figura histórica de D. Pedro I, o Justiceiro, tornou-se alvo de uma hermenêutica ambivalente por parte da elite letrada e da aristocracia. Esta leitura era profundamente moldada pelo pensamento cruzado de Erasmo e de Séneca. Para esta intelectualidade, o monarca medieval representava simultaneamente o ideal da aplicação rigorosa e cega da lei e uma severa advertência sobre os perigos das paixões individuais no seio da governação. A memória da execução brutal de Pêro Coelho e Álvaro Gonçalves colocava a conduta

de D. Pedro na linha ténue que separa a justiça inflexível da crueldade tirânica. Esta ambiguidade transformou a moderação e a clemência – as duas virtudes teorizadas por Séneca no seu tratado *De Clementia* – nas exigências éticas mais urgentes para o governante renascentista. A clemência senequiana – autodomínio do rei, repúdio da crueldade e primado da razão – aliava-se ao evangelismo erasmiano – rei como pai comum, equidade forense e rejeição do arbítrio.

Sob este prisma, a obstinação amorosa do príncipe passa a ser interpretada como uma leviandade política que converte o desejo privado numa ameaça real à Razão de Estado e à segurança do reino. Este perigo mostrava-se dramaticamente potenciado pelo acolhimento palaciano dado aos irmãos de Inês – um erro estratégico gravoso aos olhos de uma nobreza permanentemente vigilante face à pressão diplomática e à ingerência de Castela. Esta gradual humanização e melancolização da figura de D. Pedro, amplificadas pela circulação e pela leitura das composições do *Cancioneiro Geral*, preparam metodicamente o terreno para a intervenção de Ferreira. O «Justiceiro» deixa de ser apenas o guerreiro impulsivo e monolítico das crónicas para se assumir como uma figura trágica e moralmente problemática: o príncipe que ama, sofre e age em demasia, fraturando a estabilidade pública em nome do imperativo afetivo, tal como o próprio verbaliza na sua apologia cega:

Eu não sou, nem fui nunca qual me julgas, / ou qual me julgais todos. Outros olhos. Diferentes dos vossos são os meus, / com que me vejo, e vejo que o que faço, / não é tamanho mal, como vós vedes. / Eu não faço erro algum: sigo o que o espírito me diz e me revela, a quem eu creio (vv. 367-373).

A tratadística de Avis e a apropriação ideológica joanina

Esta complexidade em torno da figura régia articula-se diretamente com o programa ideológico da corte de D. João III, que promove uma apropriação deliberada do pensamento

político da Dinastia de Avis para fundamentar e legitimar o Estado moderno centralizado. Textos doutrinários quatrocentistas, como o *Leal Conselheiro*, de D. Duarte, e a *Carta de Bruges* (1426), do Infante D. Pedro, deixam de ser vistos como meros manuais de conselhos de cavalaria para se tornarem autênticos instrumentos de justificação jurídica de uma Coroa em pleno processo de profissionalização burocrática e de centralização administrativa.

O *Leal Conselheiro* passa a funcionar como um espelho moral para um D. João III profundamente pio e introspetivo, justificando a emergência de uma nova classe de letrados e oficiais régios, cuja atuação se pauta pela disciplina, pelo método e pelo controlo absoluto das paixões individuais, em prol da eficácia da máquina do Estado.

Simultaneamente, a *Carta de Bruges* converte-se num verdadeiro programa de ação política contemporânea. Os apelos do Infante D. Pedro à emenda urgente dos Estudos Gerais e à unificação das leis contraditórias servem de validação histórica direta para as grandes reformas joaninas. Entre estas, destacam-se a refundação humanista da Universidade de Coimbra em 1537 e a consolidação jurídica das Ordenações, sob a égide da unificação do Direito e da superação do pluralismo jurídico medieval. Até mesmo a introdução do Tribunal do Santo Ofício em 1536 e a subsequente moralização do clero encontram eco e legitimação nas críticas do Infante D. Pedro à ignorância e aos excessos dos prelados medievais, alinhando a monarquia com o espírito centralizador da Contrarreforma

É precisamente nesta intersecção que se situa a intencionalidade de escrita de António Ferreira. Ao compor a *Castro*, o autor realiza um movimento crítico rigorosamente inverso ao da propaganda palaciana. Enquanto a Coroa utiliza a memória de Avis para validar o absolutismo prático, a opacidade das decisões governamentais e a hipertrofia da burocracia, Ferreira resgata o episódio histórico para expor o desvio tirânico inerente a uma Razão de Estado que opera sem o escrutínio nem a legitimação do Direito Natural.

Nesta perspetiva, a tragédia deve ser lida como uma advertência pedagógica e política direta ao contexto joanino. O texto alerta para o isolamento do monarca, para a extrema permeabilidade do soberano à retórica manipuladora e utilitarista dos conselheiros letrados, e para o perigo iminente de sacrificar a justiça forense e a inocência individual em nome de uma conveniência política abstrata. Ao organizar a memória histórica de D. Pedro I e a herança ética de Avis por meio do rigor estético da tragédia clássica, Ferreira não se limita a encenar um drama do passado. O dramaturgo institui um espelho crítico e urgente para o presente, convertendo o espaço cénico num tribunal de exceção onde se debatem os limites morais do exercício do poder soberano.

A mitogenia humanista: a dupla matriz da *Castro*

A *Castro* de António Ferreira estabelece a definitiva autonomização e maturidade da matéria inesiana, ao transmutar um episódio histórico, marcado pela sua complexidade dinástica e geopolítica, numa especulação dramática e abstrata sobre a equidade, os limites da soberania e a legitimação do poder régio. Composta no fértil e tenso ambiente intelectual da Coimbra renascentista, a tragédia articula duas matrizes consubstanciais – uma de natureza estético-poética e outra de carácter jurídico-político – cujo concurso recíproco institui um monumento cimeiro no panorama do Humanismo europeu de Quinhentos.

A dimensão estética da obra radica na rigorosa assimilação dos preceitos do classicismo e da tragédia humanista. Estruturado na tradicional arquitetura de cinco atos, o drama observa escrupulosamente a unidade de ação, o decoro formal e a presença funcional do Coro das Donzelas de Coimbra. A apropriação da matriz senequiana manifesta-se não apenas no pendor sentencioso das máximas morais (*stichomythia*), mas, sobretudo, na atmosfera de estaticidade trágica inescapável que governa o avanço do enredo.

Neste cenário, o *pathos* abdica da sua dimensão puramente emotiva ou melodramática para assumir uma densa função ética e filosófica. Longe de configurar um mimetismo arqueológico ou uma imitação estéril, o classicismo de Ferreira opera uma translação semântica: a adaptação dos princípios formais da tragédia clássica à matéria histórica portuguesa confere ao sacrifício de Inês um alcance universal, salvaguardando, simultaneamente, a sua especificidade cultural.

Esta opção estética espelha fielmente a formação do autor na Faculdade de Leis da Universidade de Coimbra, onde a pedagogia humanista preconizava a indissociabilidade entre a retórica forense, o direito romano, a filosofia moral e a poética antiga. Daí que a historiografia literária identifique afinidades estruturais decisivas com as obras de Diogo de Teive e de George Buchanan, cujos percursos no ecossistema conimbricense modelaram a mundividência e o vetor performativo da *Castro*.

Quanto a Diogo de Teive, a proximidade verifica-se sobretudo no lirismo e no tom elegíaco. Na sua tragédia neolatina *Ioannes Princeps* (1554), composta para prantear a morte prematura do príncipe D. João, o dramaturgo mobiliza a imagem da flor colhida antes do tempo; um motivo poético que encontra eco direto na posterior caracterização ferreiriana de Inês como «a linda flor, que em força do ano / colhida foi da mão cruel e dura» (vv. 1545-1546). De igual modo, tal como no texto de Teive o rio Tejo participa simbolicamente no luto coletivo pela perda do herdeiro da Coroa, também o rio Mondego e a topografia bucólica de Coimbra assumem, na *Castro*, uma clara função elegíaca. A natureza é elevada à condição de testemunha forense da injustiça, ampliando a escala cósmica do sofrimento da protagonista.

Se Diogo de Teive subministra o vocabulário para a atmosfera elegíaca e lírica da peça, George Buchanan exerce uma influência seminal no plano da fratura política. Durante a sua permanência no Colégio das Artes, Buchanan consolidou uma dramaturgia na qual o espaço cénico operava como um tribunal de debate público sobre a legitimidade da autoridade,

os deveres evangélicos do monarca e os desvios da tirania. Nas suas tragédias bíblicas, *Jephtes* e *Baptistes*, as decisões soberanas são permanentemente confrontadas com as exigências da lei divina e do Direito Natural, expondo a rutura fratricida entre a força institucional e a consciência moral. Embora se prescinda de estabelecer uma filiação mecânica ou uma dependência textual direta entre estes textos e a *Castro*, as afinidades temáticas e doutrinárias comprovam que Ferreira habita o mesmo horizonte intelectual. O dramaturgo português dialoga de forma muito profícua com as mesmas interrogações filosóficas de Buchanan, erguendo o palco como uma arena em que se julgam as patologias da governação. Os conceitos adquiridos na escola de Coimbra – retórica e filologia; direito e filosofia – são aplicados à construção de uma Teoria Forense do Drama – palco como tribunal do poder; confronto entre o Direito Natural e o Arbítrio.

Esta convergência atinge a sua máxima acuidade no Ato III, que se ergue como o verdadeiro núcleo ideológico e a charneira dramática da peça. É nesta secção que se confrontam, de forma irreconciliável, duas visões antagónicas do exercício do poder. Por um lado, irrompe a lógica pragmática da Razão de Estado, defendida afanosamente pela burocracia letrada dos conselheiros; por outro, desenha-se uma conceção de autoridade e soberania estritamente subordinada a princípios éticos e transcendentais. D. Afonso IV surge cindido por estas duas exigências em disputa, enquanto os seus ministros procuram instrumentalizar a execução de Inês por meio de argumentos utilitários e de profilaxia política. Deste modo, a decisão final do monarca afasta-se da justiça forense para capitular perante a conveniência política, mimetizando, por analogia, os dilemas dramáticos e as aporias morais anteriormente explorados por Buchanan.

Neste tabuleiro de forças, o Coro das Donzelas de Coimbra assume uma função dramatúrgica que transcende largamente o mero comentário lírico ou o interlúdio musical da convenção clássica. A sua intervenção institui-se como a voz da consciência

moral e do bom-senso da comunidade, avaliando e julgando criticamente os decretos régios à luz do Direito Natural — uma instância superior ao arbítrio dos governantes. Mais do que desempenhar um papel passivo de espectador, o Coro fratura e estrutura o horizonte ético da peça: condena o arbítrio palaciano, enuncia as repercussões metafísicas e civis do crime e eleva a contenda a um plano simultaneamente moral e político.

A *Castro* configura-se, assim, como uma profunda atualização humanista e renascentista da tradição medieval dos *specula principum* (os espelhos de príncipes). A tragédia estabelece uma ponte conceptual entre a memória histórica de Avis e as tensões mais urgentes da cultura política do reinado de D. João III, tais como a burocratização do Estado moderno, a opacidade das decisões da chancelaria e a responsabilidade espiritual do governante. António Ferreira ultrapassa a mera reconstituição arqueológica de um drama do passado. Ao reinterpretar uma matéria histórica profundamente sedimentada na tradição portuguesa, o autor utiliza as ferramentas da poética clássica e da doutrina humanista para erguer um espelho crítico e urgente para o seu tempo, instituindo a literatura como o espaço supremo de escrutínio dos limites éticos do poder soberano.

Os Atos I e II: O Direito Natural como horizonte moral da tragédia

Os Atos I e II de *Castro* estabelecem o enquadramento emocional, político e ético do drama, desenhando a fratura ideológica que atingirá o seu ponto culminante no Ato IV e cujas repercussões civis se projetarão na catástrofe final. António Ferreira organiza estes momentos iniciais como uma dupla exposição dramatúrgica: por um lado, apresenta a ligação entre Pedro e Inês como um vínculo cuja legitimidade é reiteradamente afirmada pelo Direito Natural; por outro, faz emergir as forças tecnocráticas que procuram capturar essa realidade afetiva, transmutando-a numa questão de governo e de Estado.

Ato I: A autocracia do desejo, a pedagogia estoica e o plano transcendental

Desde os diálogos inaugurais do Ato I, a tensão entre o amor e o poder institui-se como o eixo estruturante da tragédia. A relação entre Pedro e Inês recusa o estatuto de uma paixão desordenada ou de um capricho cego; afirma-se, outrossim, como uma união que reclama premente legitimidade moral. A caracterização de Inês assenta precisamente nessa integridade ética. Quando a construção dramática e elegíaca evoca o sofrimento da jovem – num tom que prefigura a célebre imagem camoniana da «linda flor, que em força do ano / colhida foi da mão cruel e dura» –, a metáfora ultrapassa o mero ornamento estilístico. A representação da inocência violentada por um decreto político serve para antecipar a leitura da sua morte como a violação de uma ordem moral anterior e superior à vontade do soberano. A linguagem poética aproxima, assim, a personagem daquilo que o Humanismo renascentista reconhece como Direito Natural: uma justiça forense fundada na dignidade da pessoa e imune ao arbítrio da lei positiva.

O foco dramatúrgico desloca-se, em seguida, para a figura do Infante D. Pedro, que surge cindida entre a fidelidade ao imperativo afetivo e os deveres dinásticos da sucessão régia. A tensão interior do príncipe não decorre de uma oposição superficial entre paixão e capricho, mas da sua consciência de que as exigências frias do Estado entraram em rota de colisão direta com aquilo que considera intrinsecamente justo: Eu não sou, nem fui nunca qual me julgas, / ou qual me julgais todos. Outros olhos / Diferentes dos vossos são os meus, / com que me vejo, e vejo que o que faço, / não é tamanho mal, como vós vedes. / Eu não faço erro algum: sigo o que o espírito / me diz, e me revela, a quem eu creio. (vv. 367-373)

Esta obstinação amorosa contrasta deliberadamente com a matriz ética estabelecida pelo Secretário. Ao advertir o Infante de que a paixão constitui uma «peçonha doce d'alma, d'honra e vida» (v. 423), o conselheiro mobiliza a metáfora estoica (de

extração senequiana) para denunciar a corrupção interior e a perda de controlo provocadas pelo excesso afetivo. Para o Humanismo cristão-erasmiano que molda a peça, o autodomínio individual do governante é a condição basilar da própria justiça. Ao delimitar as fronteiras da coerção humana – lembrando ao Infante que o poder do príncipe se limita ao «corpo» enquanto a «alma» pertence apenas a Deus –, o Secretário institui o horizonte jusnaturalista que servirá de bitola moral para julgar o pragmatismo político que se avizinha

A oração desempenha, neste primeiro ato, uma função estrutural decisiva. Longe de constituir um elemento puramente devocional ou um mero expediente litúrgico, a prece integra a caracterização ética das personagens e define o plano transcendental da tragédia. Tanto Inês como Pedro recorrem constantemente ao divino não para suspender a responsabilidade humana, mas para afirmar a existência de uma justiça imutável e superior às conveniências mundanas da corte. A oração converte-se num contraponto permanente e irredutível ao discurso pragmático dos ministros, vinculando os protagonistas a uma ordem moral metafísica.

Ato II: A translação forense e as forças da Razão de Estado

No Ato II, opera-se a fratura definitiva do idílio e a consolidação das forças da Razão de Estado nos bastidores da corte. Ao isolar o Infante na sua obstinação afetiva no ato anterior, Ferreira prepara o terreno para que os conselheiros letrados – Diogo Lopes Pacheco e Pêro Coelho – possam sitiar a consciência de D. Afonso IV. A iminência da crise dinástica e a pressão da máquina burocrática joanina forçam a translação do conflito: o idílio lírico-privado é tragicamente capturado e reconfigurado no espaço forense da chancelaria régia.

Neste novo enquadramento político, o Coro das Donzelas de Coimbra assume, a partir das suas intervenções no Ato II,

uma função dramatúrgica que ultrapassa largamente o mero ornamento lírico da tradição clássica. As suas vozes estabelecem os critérios éticos absolutos pelos quais serão julgadas as futuras decisões da chancelaria régia, preparando a condenação moral que domina o desfecho da tragédia.

A voz coral funciona, deste modo, como a instância hermenêutica maior da obra, orientando o leitor a compreender que o conflito em torno de Inês de Castro não se reduz a uma crónica amorosa interrompida pela fatalidade; constitui, sim, uma densa reflexão dramática sobre os limites éticos da soberania e sobre a permanente e insolúvel tensão entre o Direito Natural e a Razão de Estado.

Entre paixão e dever: o espelho do conselheiro

O confronto dialético entre o Infante D. Pedro e o Secretário, no Ato I, constitui o fulcro ideológico e o motor teórico da tragédia. Longe de se reduzir a uma mera convenção expositiva ou a um expediente de retardamento dramático, a cena institui uma fratura indelével entre duas conceções inconciliáveis do exercício da autoridade que ditará a catástrofe subsequente: uma fundada no governo soberano de si próprio e outra irremediavelmente subordinada à tirania das paixões. António Ferreira coloca imediatamente em confronto o imperativo afetivo do príncipe e a prudência política do conselheiro, convertendo o palco num espaço de deliberação moral antes mesmo de a ação transitar para o tribunal institucionalizado do Ato IV.

Desde os diálogos inaugurais, o Secretário assume a figura cimeira do *consiliarius* humanista, cuja autoridade intelectual decorre menos da proximidade física com o poder do que da responsabilidade ética do aconselhamento. A sua lealdade ao príncipe não se traduz em complacência cortesã, mas sim na coragem moral de contrariar a vontade daquele a quem serve. A advertência segundo a qual «cativo é quem de si se vence» (vv. 415-416) constitui uma das máximas programáticas da peça.

A sentença recupera e atualiza a tradição estoica de Séneca – com particular enfoque no tratado *De Clementia* –, segundo a qual a verdadeira liberdade e a legitimidade régia residem no domínio absoluto das paixões (*continentia*). A realeza deixa de ser entendida como mera capacidade coerciva de governar os súbditos e passa a identificar-se com o autodomínio. Nesta perspetiva, Ferreira desloca o fundamento da autoridade do plano estritamente jurídico para o plano ético: só pode governar legitimamente o corpo da nação quem primeiro vence a própria desordem interior.

A densidade filosófica desta passagem amplia-se quando o Secretário delimita as esferas da soberania, asseverando: «A Deus temo. Tu no corpo só podes; Ele n'alma. Eu aconselhar-te posso; forçar não» (vv. 418-420). A distinção entre o poder do príncipe e a soberania divina estabelece um limite objetivo ao exercício da autoridade temporal. O Secretário reconhece que a função do conselheiro consiste em orientar a consciência do governante, não em substituir-se à sua vontade livre. A autoridade política permanece, assim, subordinada a uma ordem moral superior, o que antecipa uma conceção do poder profundamente marcada pelo humanismo cristão-erasmiano.

Ao mesmo tempo, esta personagem reflete um fenómeno histórico característico do reinado de D. João III: a afirmação de uma burocracia letrada formada na Faculdade de Leis da Universidade de Coimbra, cuja legitimidade assenta menos na linhagem nobiliárquica do que na competência jurídica. Contudo, Ferreira distingue cuidadosamente o verdadeiro conselheiro daquele que instrumentaliza o saber como mero artifício de poder. O Secretário representa o ideal do letrado cuja ciência permanece estritamente subordinada à virtude (*sapientia*). Em contraponto, D. Pedro revela, desde o início, uma incapacidade progressiva de submeter a paixão individual ao juízo político.

O confronto atinge particular intensidade na elocução argumentativa rápida que opõe a prudência do conselheiro à obstinação cega do príncipe:

INFANTE Para onde fugirei por que me deixem?
SECRETÁRIO De ti hás de fugir por teu remédio.
INFANTE Não me valerá já ver que não posso?
SECRETÁRIO Tu mesmo te puseste em tal fraqueza.
INFANTE Não quero nem desejo arrepender-me. (vv. 460-464)

A assertividade das réplicas reproduz, de forma dramática, a impossibilidade de conciliação entre as duas posições. Pedro recusa o próprio pressuposto da argumentação forense. A expressão «não quero nem desejo» não traduz apenas intensidade afetiva; representa uma abdicação voluntária da liberdade interior que o Secretário acaba de definir como condição da verdadeira realeza. O príncipe deixa de aparecer como senhor das circunstâncias para surgir como alguém governado pela *hybris* da sua própria paixão.

Esta inversão torna-se ainda mais evidente quando o Secretário caracteriza o amor desordenado como uma «peçonha doce d'alma, d'honra e vida» (v. 423). O oxímoro aproxima prazer e destruição, demonstrando que aquilo que proporciona felicidade privada pode converter-se em causa de ruína pública. A doçura da afeição transforma-se, no plano político, num veneno que corrói simultaneamente a honra do príncipe e a estabilidade do reino, revelando uma profunda assimilação da moral estoica, segundo a qual a paixão deixa de ser simples emoção para se tornar perturbação da razão.

Todo este diálogo do Ato I prepara, por contraste, o embate ideológico que dividirá a corte no Ato II. A oposição entre o Secretário e Diogo Lopes Pacheco não resulta apenas da diferença psicológica entre duas personagens; exprime duas conceções antagónicas da própria função do conselheiro e do espaço da chancelaria. Enquanto o primeiro ancora o seu discurso na formação moral do governante (Ato I), Diogo Lopes desloca

inteiramente o problema para a conservação e utilidade do Estado (Ato II), preparando a violência institucional que será executada no tribunal do Ato IV. Esta mutação retórica mostra-se particularmente evidente quando Pacheco argumenta junto do monarca:

> Médico, senhor, és desta república.
> O poder que tem o médico num corpo
> tens tu sobre nós todos, usa dele.
> Se te parece em parte isto crueza
> não é crueza aquela, mas justiça,
> quando de cruel ânimo não nasce (vv. 719-724).

A metáfora médica estabelece uma relação intencional com a «peçonha doce» mencionada anteriormente pelo Secretário. Onde este via um veneno interior que ameaçava a integridade moral do príncipe, Diogo Lopes deteta agora na violência um remédio político. A morte de Inês deixa de constituir uma injustiça para ser apresentada como uma terapêutica necessária à cura da comunidade. António Ferreira constrói, assim, uma simetria retórica de extraordinária eficácia: o mesmo universo metafórico da doença e da clínica serve, primeiro, para condenar a paixão no foro privado e, depois, para denunciar a perversão da linguagem política que procura legitimar o homicídio em nome da utilidade pública.

Esta oposição culmina em uma radical divergência quanto aos limites do poder régio. O Secretário insiste que a autoridade humana permanece subordinada a uma ordem moral superior; Diogo Lopes, pelo contrário, reduz o soberano à função de mero executor da conveniência e da pragmática política. O resultado é a dissolução progressiva da justiça no interior da Razão de Estado. A capitulação subsequente de D. Afonso IV perante os argumentos do conselho bicéfalo não representa apenas a condenação física de Inês, mas também a perda da legitimidade moral da própria Coroa. Nesta perspetiva, António Ferreira ultrapassa largamente a mera reconstituição de um episódio medieval. A trajetória que conduz do aviso

estoico do Secretário à retórica utilitária e cirúrgica de Diogo Lopes Pacheco configura um percurso de degradação ética da autoridade régia, transformando a *Castro* numa reflexão sobre os riscos de um poder que rompe os vínculos sagrados com o Direito Natural. O palco converte-se, assim, numa verdadeira instância de julgamento da soberania, em que o destino de Inês de Castro deixa de representar uma tragédia individual para adquirir a dimensão de paradigma político da relação entre justiça, consciência e poder.

O Ato III: Suspensão lírica-elegíaca e a condenação moral antecipada

Se o Ato II se fixa como o espaço da especulação teórica em torno da Razão de Estado e o Ato IV assume a crueza de sua execução forense, o Ato III desenha-se como o momento da condenação moral antecipada. A sua função na arquitetura político-jurídica da tragédia transcende o mero retardamento dramático: trata-se de um espaço de suspensão lírica, concebido por António Ferreira, para cimentar a absoluta imunidade ética da vítima à luz do Direito Natural. Desnuda-se, assim, a violência política que se avizinha antes mesmo de se revestir da retórica burocrática do tribunal palaciano.

A secção abre com o sonho premonitório de Inês, no qual se vê cercada por «lobos carniceiros irados» (v. 931). A escolha da metáfora zoológica possui um alcance político cortante: ao transfigurar os conselheiros régios em predadores, Ferreira destitui antecipadamente qualquer aura de legitimidade ou de «medicina pública» que estes tentarão invocar no tribunal. A Razão de Estado é despida dos seus artifícios jurídicos e exposta à sua essência original: uma força violenta e irracional que se abate sobre a fragilidade dos súbditos.

A densidade ética amplia-se através da insistência de Inês na pureza do seu afeto. Diante dos pressentimentos da Ama, a protagonista recusa o vocabulário da culpa e do crime,

purificando a sua ligação ao Infante: «Que culpa cometemos? Ou que crime? / Amar-nos bem, e com sincera fé» (vv. 993-994). Ao situar a sua apologia no plano da «sincera fé», Inês evoca o fundamento jusnaturalista da peça: para que a sua execução no ato seguinte seja lida como um homicídio institucional e não como um ato de justiça, torna-se esteticamente obrigatório demonstrar que a pena não decorre de uma infração jurídica, mas sim de um arbítrio de governação.

Esta solidão da personagem é contrabalançada pela intervenção do Coro das Donzelas de Coimbra, que encerra o ato assumindo o papel de instância hermenêutica e de opinião pública ampliada. O lamento coral projeta o sofrimento individual de Inês na ordem cósmica e social, advertindo para a precariedade da virtude num mundo governado pela força dos poderosos: «Andam as vidas na mão da ventura: / não há cousa segura, / nem há firme poder contra a mundana / força, ou fraqueza humana» (1175-1178). O Coro valida o estatuto de Inês como vítima sacrificial e sinaliza que a rutura moral operada pelo palácio fratura a harmonia de toda a comunidade, consumando a derrota ética do regime antes da primeira espada ser desembainhada.

O Ato IV: O palco como chancelaria joanina e a violência burocrática

O Ato IV constitui o verdadeiro centro político e jurídico da *Castro*. É neste momento que as tensões éticas assumem plena configuração dramática, convertendo o palco num espaço de deliberação sobre os fundamentos da autoridade régia. Embora a ação permaneça historicamente situada no reinado de D. Afonso IV, Ferreira modela o tribunal de modo a espelhar as transformações institucionais do Portugal quinhentista: a crescente centralização administrativa, a afirmação da burocracia letrada e o papel determinante dos conselhos régios na formação da vontade do soberano.

Esta leitura forense torna-se evidente na composição do conselho. Diogo Lopes Pacheco e Pêro Coelho já não operam como representantes da aristocracia guerreira medieval, mas como oficiais letrados formados na racionalidade jurídica e na argumentação política. O seu discurso privilegia sistematicamente a conservação da república em detrimento da equidade do caso concreto, mimetizando a chancelaria régia de D. João III.

A figura de D. Afonso IV participa nesta reconfiguração: o monarca não surge como um tirano cego, mas como um soberano sitiado e progressivamente isolado pelos seus ministros. A hesitação que manifesta perante a condenação evidencia que a decisão não nasce de uma convicção madura, mas sim da coação retórica do conselho. O conflito interior do monarca irrompe quando, confrontado com a ausência de base jurídica para a execução, assume: «Não vejo culpa que mereça pena» (v. 1458). O rei permanece ancorado a uma conceção clássica da justiça, segundo a qual a pena pressupõe culpa, temendo o estigma da posteridade: «Hei medo de deixar nome de injusto» (v. 703).

É contra esta barreira jusnaturalista que se erguem os ministros. A intervenção de Diogo Lopes Pacheco configura a mais radical formulação da Razão de Estado ao propor uma analogia orgânica: Por dar saúde ao corpo qualquer membro / que apodrece se corta, e pelo são / por que o são não corrompa. Este teu corpo / de que tu és cabeça está em perigo / por esta mulher só, corta-lh'a vida» (vv. 713-718).

A máxima é secundada pela lapidar formulação de Pêro Coelho: «A aspereza dest'obra é medicina» (v. 726). A apropriação do léxico cirúrgico opera uma transmutação semântica: a violência de Estado é reconfigurada como profilaxia social, destituindo o ato de sua dimensão moral e julgando-o estritamente pela eficácia utilitarista. Ferreira desmascara, assim, a sofística palaciana que dissimula o arbítrio e o homicídio sob a capa da pragmática burocrática.

A resposta de Inês rompe com esta lógica utilitária, devolvendo o debate ao terreno da legitimidade moral. Quando suplica ao rei, colocando os filhos diante do monarca, a sua argumentação não apela apenas à compaixão privada, mas também aos deveres dinásticos e institucionais da realeza: «Filhos tristes / vedes aqui o pai de vosso pai. (...) esta é a mãe de teus netos. Estes são / filhos daquele filho que tanto amas» (vv. 1226-1234). Ao confrontar o soberano com a sua própria descendência legítima, Inês recorda-lhe que a dignidade régia se define pela salvaguarda da comunidade e não pelo capricho autocrático. O problema deixa de ser o destino de uma mulher para se tornar uma crise de legitimidade no exercício da autoridade.

O Ato V: O silêncio coral e a implosão da *Polis*

O ato final dramatiza os efeitos irreversíveis da Razão de Estado, demonstrando a insuficiência deste princípio como fundamento da autoridade política. Ao capitular e delegar a execução por meio de um silêncio permissivo – «Eu não mando nem vedo. Deus o julgue» (v. 1498) –, D. Afonso IV abdica de sua função originária de fonte da justiça. O encerramento do Ato IV, coroado pelo pranto fúnebre sobre o cadáver da «moça inocente por amor só morta» (v. 1595), fixa a condenação do modelo político que identifica a conservação do Estado com a suspensão do Direito Natural.

É, todavia, no Ato V que esta reflexão atinge o seu auge dramatúrgico através de uma radical opção de montagem por parte de António Ferreira. Contrariando a ortodoxia clássica, o dramaturgo omite deliberadamente o Coro no último ato, retirando de cena a voz da comunidade e a instância de mediação da opinião pública. O espaço final da tragédia é abandonado a um isolamento opressivo, partilhado estritamente entre o Infante D. Pedro e o Mensageiro (vv. 1603-1775). Esta exclusão coral encerra um profundo significado político: consumado o

homicídio de Estado, quebra-se a coesão da *pólis* e suspende-se o espaço do diálogo ético.

O ato abre com um monólogo do Infante marcado por uma absoluta cegueira irónica; vindo de Coimbra, a sua alma habita ainda uma atmosfera idílica em que nada prenuncia a catástrofe: «Tudo vejo em paz, tudo alegre, e ledo. / Minha alma só, que a tanto bem aspira» (vv. 1604-1605). Esta acalmia lírica funciona como o ponto culminante de um fulgor emocional que torna a queda subsequente ainda mais devastadora.

No momento em que o Mensageiro destrói o idílio, relatando a execução de Inês, opera-se uma reviravolta drástica que transforma a doçura do amante na ferocidade do guerreiro. O papel de amante enlutado dá lugar à condição de força política hostil e destrutiva. A dor privada politiza-se e converte-se numa declaração de guerra civil contra o próprio pai e contra a estrutura do Estado: «Eu te perseguirei, rei meu imigo. / Lavrará muito cedo bravo fogo / nos teus, na tua terra...» (vv. 1757-1759).

Ao fechar o drama com este arco que vai da ilusão de paz à promessa de incêndio e ruína, António Ferreira demonstra o fracasso prático da Razão de Estado: a violência secreta que o tribunal executou para estabilizar o reino converte-se no rastilho que condena a comunidade à iminência da aniquilação militar pela mão do seu futuro soberano. A Razão de Estado totalitária não gera estabilidade, mas sim o colapso das instituições. O silêncio forçado da comunidade e a emergência da violência retaliatória do herdeiro do trono revelam que o crime do tribunal clandestino de Afonso IV não salvou o reino; pelo contrário, condenou-o à autodestruição.

Conclusão: A tragédia como espelho de príncipes

A *Castro* confirma-se como uma obra de extraordinária originalidade no seio do Humanismo português, não apenas por introduzir o modelo estrutural da tragédia clássica, mas também por transfigurar um episódio da crónica medieval numa

reflexão de alcance universal sobre os limites éticos do poder. Ao longo da peça, Ferreira faz convergir a herança clássica, o providencialismo cristão e a cultura jurídica renascentista para demonstrar que a autoridade política apenas conserva a sua validade moral quando permanece subordinada à justiça. Longe do cariz puramente amoroso, o sacrifício de Inês converte-se no momento em que a consciência moral da comunidade confronta-se com os limites do poder soberano.

Ao retirar o Coro de cena no último ato e ao confiar o encerramento da peça ao clamor desamparado do Mensageiro – que sela a obra, advertindo para o ciclo de destruição, com os versos: «Triste reino, triste terra, / que tais filhos crias, / que tais pais tens» (vv. 1761-1763) –, António Ferreira recusa qualquer conciliação moralista ou apaziguadora. O desfecho da tragédia funciona, assim, como um solene *speculum principum* dirigido ao leitor de Quinhentos: os poderes humanos que renegam o Direito Natural não geram estabilidade dinástica, mas sim o colapso da comunidade, deixando a memória da injustiça como o último e implacável tribunal da História.

Referências bibliográficas

Buchanan, G. (1906). *The sacred dramas of George Buchanan* (A. Brown, Trad.). James Thin; Simpkin, Marshall.

Duarte, Dom. (1999). *O Leal Conselheiro*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Erasmo de Roterdão. (2014). *A Educação de um Príncipe Cristão*. Porto Alegre: L&PM Pocket.

Ferreira, A. (1598/2018). *Castro* (J. Camões, Ed.; H. R. Silva, adaptação TEI, Projeto EMOTHE0557). Universitat de València. https://uv.es

Homem, A. L. de C., & Pita, I. B. (2007). Rey y «totalidad nacional» en la obra de Don Duarte: En torno a los conceptos de prudencia y consejo. *Hispania*, 67(227), 929-944.

Lopes, F. (2007). *Crónica de D. Pedro*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Lopes, F. (2017). *Crónica de Dom João I* (T. Amado, Coord. e anot.). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Mateus, O. (1999). *Obras de Anrique da Mota* (J. Camões & H. R. Silva, Orgs.). Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses.

Muniz, M. R. C. (2005). O Leal Conselheiro y la tradición del espejo del príncipe: Consideraciones sobre el género. En C. Parrilla (Org.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Vol. 2, pp. 89-103). Toxosoutos.

Pedro, Infante Dom. (2018). «Carta de Bruges». In L. M. de Abreu (Coord.), *Obras pioneiras da cultura portuguesa: Vol. 4. Primeiros relatos de viagens e descobrimento* (J. E. Franco & C. Fiolhais, Dirs., pp. 27-44). Círculo de Leitores.

Pina, R. de. (1977). *Compilação Geral*. Porto: Lello & Irmão.

Resende, G. de. (1990). *Cancioneiro Geral* (A. F. Dias, fixação do texto e estudo). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Séneca, L. A. (2023). *Da clemência*. Edições 70.

Soares, N. N. C. (1996a). Introdução à leitura da Castro de António Ferreira: Estudo, texto integral e notas. Almedina.

Soares, N. N. C. (1996b). Teatro clássico no século XVI: A Castro de António Ferreira. Fontes e originalidade. Almedina.

Soares, N. N. C. (1996c). Martírio e sacrifício voluntário na tragédia humanista e no mito inesiano: Em António Ferreira e Eugénio de Castro. *Humanitas*, 48, 205-222.

Soares, N. N. C. (2006). A Tragédia do Príncipe João (1554), de Diogo de Teive: Primeiro dramaturgo neolatino português. In S. T. de Pinho (Org.), *Teatro neolatino em Portugal no contexto da Europa: 450 anos de Diogo de Teive* (pp. 183-214). Universidade de Coimbra.

Sousa, M. L. M. de. (2004). *Inês de Castro: Um tema português na Europa* (2.ª ed.). ACD Editores.

Teive, D. de. (1999). *Tragédia do Príncipe João: Introdução, texto latino, tradução e notas* (2.ª ed.). Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Vicente, G. (2018). *As obras de Gil Vicente* (Vol. 1). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.