

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A (RE) INVENÇÃO DE INÊS DE CASTRO NO IMAGINÁRIO
NORDESTINO**

TEREZINHA MARIA DE BRITO

**João Pessoa – Paraíba
Abril 2006**

TEREZINHA MARIA DE BRITO

**A (RE) INVENÇÃO DE INÊS DE CASTRO NO IMAGINÁRIO
NORDESTINO**

**João Pessoa – Paraíba
Abril 2006**

TEREZINHA MARIA DE BRITO

**A (RE) INVENÇÃO DE INÊS DE CASTRO NO IMAGINÁRIO
NORDESTINO**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal da Paraíba como requisito para a obtenção
do grau de Mestre em Literatura Brasileira.**

**Orientadora: Prof^a. Dra. Beliza Áurea de Arruda
Mello**

**João Pessoa – Paraíba
Abril 2006**

TERMO DE APROVAÇÃO

TEREZINHA MARIA DE BRITO

A (RE) INVENÇÃO DE INÊS DE CASTRO NO IMAGINÁRIO NORDESTINO

Dissertação APROVADA como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Beliza Áurea de Arruda Mello

Examinadora: Prof^a. Dr^a. Maria Claurênia Abreu Silveira

Examinadora: Prof^a. Dr^a. Wilma Martins Mendonça

João Pessoa, Paraíba, 30 de abril de 2006

Dedico este trabalho à minha mãe, a sr^a. Adalgisa Maria da Conceição de Brito, e aos meus irmãos: Kiko, Lourinho, Deninho, Antônio, Zé, Paulinho, Deta, Pretinha, Marinalva e Rosinha.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por ter me mostrado que o caminho das letras era o melhor a ser seguido.

À “Lindinha” do meu Curso de Letras da UFPB, Beliza Áurea, que com jeito de mãe e muito conhecimento me orientou neste trabalho e me fez merecedora do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Ao admirável e querido professor Diógenes Maciel, que me deu a oportunidade de evoluir como aluna através de suas aulas e dos seus escritos.

Ao professor e amigo Arturo Gouveia, por perdoar os meus pequenos atrasos em suas aulas, pelas conversas e pelas boas risadas que me proporcionou durante o curso.

Às professoras Dr^a. Maria Claurênia Abreu Silveira e Dr^a. Wilma Martins Mendonça por terem, muito gentilmente, aceitado compor a banda examinadora deste trabalho.

À amiga Ana Maria e ao colega Dióstenes, que me ajudaram com a impressão desta dissertação.

*E para que não finde a eterna lida
e tudo para sempre se renove
nessa constante musa foragida;
entre Andrômedas e Órions alas move.
A sua trajetória é tão renhida,
que a multidão celícola comove.
Vai ser constelação de um mundo novo,
esperança maior de eterno povo.*

(Jorge de Lima. **Invenção de Orfeu**)

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS

INTRODUÇÃO	01
------------------	----

CAPÍTULO 1

1. FEIXE DE IMAGENS: A CORRELAÇÃO DO MITO DE INÊS DE CASTRO NO PROVÉRBIO, NA POESIA E NAS ARTES PLÁSTICAS	10
1.1. O arquétipo mítico de Inês de Castro no inconsciente coletivo.....	11
1.2. O mito como ponto de convergência na tríade.....	15

CAPÍTULO 2

2. A TRAJETÓRIA DO MITO DE INÊS DE CASTRO NA ORALIDADE	21
2.1. Inês de Castro: um mito circundante na palavra	22
2.2. A força numinosa do nome “Inês” evocado no provérbio.....	27

CAPÍTULO 3

3. AS “MIL FACES” DA HEROÍNA INÊS DE CASTRO NA POÉTICA DE JORGE DE LIMA	34
3.1. Versos que contam a história de Inês de Castro.....	35
3.2. “Permanência de Inês”: de Camões a Jorge de Lima	40
3.3. “Inês de muitos nomes”	43
4. A IMAGEM ALEGÓRICA DE INÊS DE CASTRO: UM EROS DILACERADO OU A PERSONIFICAÇÃO DE SOFRIMENTOS AMOROSOS	54
4.1. <i>La victime</i> : alegoria de um amor em ruínas	55
4.2. <i>O pathos</i> amoroso em <i>La victime</i>	63

CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
----------------------------	----

ANEXO	73
-------------	----

BIBLIOGRAFIA	80
--------------------	----

RESUMO

O objetivo desta dissertação foi estudar a permanência do mito de Inês de Castro no imaginário nordestino. Para isto, analisou-se o provérbio “Agora é tarde, Inês é morta”, os capítulos II, VIII e IX do poema **Invenção de Orfeu**, de Jorge de Lima e a escultura **La victime**, de Francisco Brennand. Iniciou-se este trabalho mostrando o *mito* como ponto de convergência nessa tríade, narrativas tão diferenciadas. Em seguida, verificou-se a função e a trajetória do mito de Inês de Castro na oralidade através do provérbio popular. Na poética de Jorge de Lima mostrou-se como esse mito assume múltiplas faces femininas e, finalmente, com a análise da escultura constatou-se que ela representa a concretização do sofrimento amoroso feminino explicitado no provérbio. Baseado no conceito de “mitocrítica”, de Gilbert Durand, que permite analisar quanto uma obra está permeada pelo mito e de uma série de leituras sobre a história das mulheres, o mito, o amor e a oralidade foi possível analisar de que forma se deu a (re) invenção de Inês de Castro no imaginário do Nordeste.

ABSTRACT

The aim of this dissertation was to study the permanence of the myth of Inês de Castro on the Northeastern imaginary. To accomplish this purpose, it was analyzed the proverb “Agora é tarde, Inês é morta (now is too late, Inês is dead)”, the chapters I, II, III of the poem **Invenção de Orfeu (The invention of Orpheus)**, by Jorge de Lima and the sculpture **La Victime**, by Francisco Brennand. This project was initiated presenting the *myth* as a point of convergence for this triad, intercalating such different narratives. After that, it was verified the function and the trajectory of the myth of Inês de Castro on the oral tradition through the popular proverb. The poem of Jorge de Lima shows how the myth assumes multiple feminine faces and, finally, the analysis of the sculpture makes clear that it represents the concretization of the feminine love suffering evidenced on the proverb. Finally, having as source the concept of “mitocrítica” (myth critics), by Gilbert Durand, that allows to verify when a piece of art has a myth as its essence, and a lot of reading about the history of woman, the myth, the love and the oral tradition, it was possible to analyze how the (re)invention of Inês de Castro has been manifested on the Northeastern imaginary.

LISTA DE ABREVIATURAS

IC – Inês de Castro

DP – Dom Pedro

JL – Jorge de Lima

FB – Francisco Brennand

I.O. – Invenção de Orfeu

est. – estância

c. – canto

INTRODUÇÃO

A história de amor de IC e DP vem, durante séculos, servindo de inspiração poética e de motivo para a produção literária, para a representação iconográfica e para a permanência da tradição da história oral em nossa sociedade.

Evocar a memória de IC nas diversas manifestações culturais é, primeiramente, reconhecer que sua história trágica, repleta de emoções e de contradições, está inserida no cerne da atualidade como representação dos encontros e desencontros das paixões amorosas que impulsionam a vida.

Sabe-se que IC viveu na Idade Média e morreu em 1355. As fontes históricas sobre ela (as crônicas de López de Ayala, Fernão Lopes e Rui de Pina) revelam sua descendência nobre. Filha de Pedro Fernandes de Castro, veio de Castela para Portugal em 1340 como aia de D. Constança, primeira esposa de DP.

Os fatos históricos revelam que IC despertou a paixão em DP e viveu com ele uma história de amor. Mas esse romance foi interrompido por D. Afonso IV que, influenciado por seus conselheiros receosos de que ela viesse a governar Portugal sob os interesses de Castela, ordenou a sua execução em Coimbra enquanto DP se ausentava na caça.

As diversas narrativas que registram esse episódio contam que ela implorou a piedade do rei em nome dos filhos que teve com o príncipe, entretanto, prevaleceu a influência dos conselheiros. DP ficou revoltado com a decisão do pai e quando assumiu o trono resolveu punir os culpados pela morte da amante. Depois revelou a existência de um casamento secreto, trasladou o corpo dela para um túmulo monumental em Alcobaça e a proclamou rainha de Portugal (NOGUEIRA, 1960:223; SOUSA, 1987:69).

O episódio da coroação póstuma, ato que não tem mais fundamento histórico, na qual DP fez toda a corte portuguesa reverenciar e reconhecer IC como rainha de Portugal, importa pelo aspecto simbólico que dá origem ao mito. Segundo Maria Leonor M. de Sousa, é nessa história que reina “o mito da força inquebrantável do amor” que “supera a própria morte”

(1987:64). Curiosamente, esse mito está presente na cultura brasileira, no entanto, é mais recorrente na cultura nordestina. É comum evocar o provérbio “Agora é tarde, Inês é morta” para lamentar algo que foi irremediavelmente perdido. Neste caso, também se lamenta a morte de IC. As pessoas, mesmo sem conhecer a origem histórica / mítica dessa expressão proverbial, eternizam o mito de IC, tema usado por diversos autores da literatura portuguesa e brasileira em suas produções literárias. Entende-se que o significante, a narrativa dessa personagem, é totalmente desconhecido por muitos que usam o provérbio, entretanto, todos compreendem o significado que o mito expressa. Isso nos leva a reflexões sobre sua expansão e solidificação no inconsciente coletivo, categoria formulada por C. G. Jung.

Assim surgiu a idéia de desenvolver essa dissertação, que visa estudar não somente a permanência de IC na cultura oral, através do provérbio “Agora é tarde, Inês é morta”; mas também, a recorrência dessa personagem no poema épico **Invenção de Orfeu**, de Jorge de Lima, especificamente como o poeta alagoano tece a presença de IC nos cantos II, VII e IX, respectivamente, “Subsolo e supersolo”, “Biografia” e “Permanência de Inês”; e na escultura **La victime**, do artista plástico pernambucano Francisco Brennand.

As narrativas que serão analisadas nos fazem refletir sobre a teia imaginária do mito de IC descoberta ora por imagens da tradição oral do provérbio, ora por imagens do cânone da poesia de JL, ora pela imagem esculpida por FB. Descobrir o que este mito oriundo da cultura medieval explica na nossa cultura por está tão entrelaçado em vários gêneros artísticos é, sobretudo, desenvolver um “trajeto antropológico do imaginário”, ou, ainda, ler a imagem de IC como uma narrativa instigante.

A permanência de IC em nosso imaginário é favorecida pelo aspecto circular e intemporal do mito, e pela sua capacidade de expressar aspectos da vida humana. Mircea Eliade salienta que “um mito é uma *história verdadeira* que se passou no começo dos tempos e que serve de modelo aos comportamentos humanos (2000:16). Isto faz pensar sobre o

segredo de IC viver na boca do povo ou nas mãos dos artistas. O que tece IC no “pensamento coletivo”? De certa forma, ela representa o passado histórico da condição do feminino em meio à sociedade patriarcal.

Para Ecléa Bosi, “a memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns. São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo”. (2003:31).

O mito de IC se revela em várias faces. Inicialmente, ele pode ser entendido no inconsciente coletivo como uma advertência ante a irreversibilidade de um fato. Entretanto, o seu percurso no imaginário coletivo vai além. A história desta personagem é mantida por uma verdade poética e ganha um valor utilitário alavancado pela experiência. Jeanne Marie Gagnebin lembra que para Walter Benjamin,

A coincidência do passado com o presente não deve liberar o indivíduo do jugo do tempo, mas operar uma espécie de condensação que permita ao presente reencontrar, reativar um aspecto perdido do passado, e retomar, por assim dizer, o fio de uma história inacabada (GAGNEBIN, 1982:71).

Essa recorrência ao mito não visa uma interpretação definitiva do passado ou, simplesmente, sua conservação, mas possibilita ao homem a reapropriação da experiência e sua atualização na prática cotidiana. Sobre isso, Ecléa Bosi observa que “o passado reconstruído não é um refúgio, mas uma fonte, um manancial de razões para lutar. A memória deixa de ter um caráter de ‘restauração’ e passa a ser memória ‘geradora’ do futuro” (2003:66-67). Ressalte-se a importância primordial do reconhecimento do passado, a herança deixada pelos filósofos, historiadores, poetas e outros que de uma forma ou de outra deixaram a sua contribuição humana, suas descobertas e valores para a trajetória cultural e social.

O significado da imagem de IC trazida pelo inconsciente coletivo não envolve apenas uma operação intelectual ou a representação de um diálogo medieval com função transcendente, mas experimenta conteúdos ou produtos do imaginário que podem assumir a forma de uma icononografia, de uma voz, de uma emoção. Como se sabe, o mito de IC traz a imagem de narrativas de amores interditados nas sociedades patriarcais. Originado na Idade Média, ele costura o alicerce das experiências sexuais femininas reprimidas ora pelo Estado ora pelo dogma dos clérigos do medieval que via o exercício da sexualidade feminina como uma interdição.

Sabe-se que o drama do amor de IC está em inúmeras obras literárias. Em Portugal se encontra a partir do **Cancioneiro Geral de Garcia de Resende** na Idade Média, no canto III de **Os Lusíadas** de Luís de Camões, poeta renascentista, em que Inês se torna o principal elemento. Está também presente no teatro português quinhentista, a tragédia **Castro** de Antônio Ferreira, permanecendo recorrente na prosa contemporânea de Agustina Bessa - Luís em **Adivinhas de Pedro e Inês** e numa infinidade de expressões culturais: ópera, cinema, pintura, escultura, artigo de revista, poesia, bailado, canção etc.

No Brasil, esse mito também está presente em várias obras. É retratado no *corpus* de nossa pesquisa, citado anteriormente; no romance contemporâneo **Inês é morta** de Roberto Drummond, onde o personagem central cita em várias situações o provérbio como uma forma de desabafo; e até mesmo na MPB – na canção “Dona da casa”, dos compositores baianos Antônio Carlos e Jocaifi. Nesta canção, há uma crítica às normas de controle político, chamadas de “destino malvado”, que agem contra a paixão amorosa em nome da segurança do Estado.

O tema da permanência de IC em narrativas no Nordeste atrai a pesquisadora porque se propaga nas diferentes experiências simbólicas culturais, consolidando no pluralismo como um verdadeiro tríptico, o que exige reflexões sobre a plenitude dessas imagens poéticas no

imaginário nordestino e sobre a memória da imagem mítica de IC na cultura popular, no cânone “erudito” e nas artes plásticas.

Para o desenvolvimento deste trabalho, serão utilizados textos teóricos de Gilbert Durand, Joseph Campbell, Lévi-Strauss e Mircea Eliade para estudar o aspecto mítico de Inês de Castro, responsável por sua permanência no imaginário nordestino. No que corresponde à transmissão do mito através do provérbio serão interessantes os estudos de Paul Zumthor sobre oralidade.

Segundo Joseph Campbell, mitólogo que retoma considerações sobre mitos traçadas desde Aristóteles em sua **Poética**, aquilo que os seres humanos têm em comum se revela nos mitos. Para esse autor, “mitos são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significado através dos tempos. Todos nós precisamos contar nossa história, compreender nossa história” (CAMPBELL, 1990:5). Ele define o mito como uma “*experiência de vida*” (1990:6) e aconselha que o homem deve ler e conhecer a história dos mitos para delas extrair a mensagem simbólica da experiência. Isso é justificado por Joseph Campbell ao comentar que “quando a história está em sua mente, você percebe sua relevância para com aquilo que esteja acontecendo em sua vida. Isso dá perspectiva ao que lhe está acontecendo” (1990:4).

Lévi-Strauss, em seu livro **Antropologia estrutural**, diz que o mito “será tido por um reflexo da estrutura social e das relações sociais” (1970:227), e acrescenta que “o objeto próprio dos mitos é de oferecer uma derivação a sentimentos reais, mas recalcados” (1970:227). Por isso, acrescenta o antropólogo francês, “esses mitos, aparentemente arbitrários, se reproduzem com os mesmos caracteres e segundo os mesmos detalhes, nas diversas regiões do mundo” (1970:227).

Baseado nesses pressupostos teóricos percebe-se a pertinência do “trajeto antropológico” histórico do mito amoroso de IC na cultura brasileira, e, especificamente, na nordestina.

Pretende-se demonstrar, nesse estudo, que a inserção da imagem simbólica de IC na tríade¹: escultura **La victime**, no poema **Invenção de Orfeu** e no provérbio “Agora é tarde, Inês é morta”, é importante nos estudos de memória e do imaginário porque essa imagem representa a sistematização das configurações arquetípicas do sofrimento amoroso feminino. É a fusão do conteúdo humano representado pelo sofrimento da mulher vítima das ações contrárias à paixão amorosa com o sentido mítico do amor após a morte.

Não se trata, portanto, de observar a narrativa como um romance histórico, mas analisar porque determinadas regiões como o Nordeste projeta-se neste mito. Percebe-se que, no imaginário nordestino, além de IC ser a continuadora das angústias femininas sobre o amor, ela também apresenta um caráter inovador. Isto porque nenhuma outra personagem portuguesa histórica, e ao mesmo tempo fictícia, é tão recorrente no nosso imaginário articulando narrativas diversas – a do drama, a do provérbio e a das artes plásticas. Nisto consiste a importância de se pesquisar a permanência simbólica de Inês no inconsciente coletivo nacional, se prendendo à intensificação na cadeia imaginária do Nordeste.

Muitos mitos, principalmente aqueles chamados “mitos de época” – isto é, aqueles que explicam uma época – não se extinguem com a época que o gerou (DURAND, 1998:88). Segundo Gilbert Durand, “é o mito que de algum modo, distribui os papéis da história e permite decidir aquilo que ‘faz’ o momento histórico, a alma de uma época, de um século, de uma idade da vida” (1998:87). Essas considerações são importantes para a compreensão da “trajetória antropológica” e da permanência do mito amoroso de IC no imaginário nordestino.

Maria Leonor M. de Sousa em seu livro **Inês de Castro: um tema Português na Europa** justifica a permanência e o interesse pela história de IC em diferentes épocas em virtude do “caráter excepcional de certos aspectos e a fluidez da personagem” (SOUSA, 1987:12), tema

¹ O vocábulo tríade será utilizado nas próximas seções para designar o *corpus* de nosso estudo.

aberto aos devaneios amorosos, ou seja, elaboração de um imaginário sobre amores irrealizados. “A fenomenologia da imagem”, como esclarece Gaston Bachelar, “exige que ativemos a participação na imaginação criante” (1988:4). É essa imaginação, proveniente da fuga do real, que faz surgir o “devaneio poético”, aquele que organiza as imagens em poesia.

Contudo, nos perguntamos: Que encantos têm IC? O que a faz permanecer viva no imaginário do povo nordestino? Segundo Paul Zumthor, a voz é a mediadora da memória e constitui a tradição. Ele declara que a “memória envolve toda a existência, penetra no vivido e mantém o presente na continuidade dos discursos humanos” (ZUMTHOR, 1993:140).

Com base nessa acepção, nos questionamos se a história de IC se classificaria como uma obra de memória, que, como tal, permanece na tradição dos relatos orais como forma de exemplificar; e na tradição literária de cultivar mitos que tanto fascinam os que trabalham com a *poiesis* – a criação poética –, escritores, artistas plásticos e todos que se envolvem com a poética da vida. Acreditamos, portanto, que um dos aspectos do fascínio pela personagem IC surge a partir da poética amorosa: os interditos amorosos femininos “sempre d’antes” realçados. Neste panteão, Inês é entronizada juntamente com Julieta de Shakespeare, Heloísa de Abelardo, Isolda de Tristão, Leonor de Aquitânia.

Mas será que essa permanência do mito amoroso de IC não se dá pela atribuição do elemento sagrado à figura feminina dessa heroína da história lusitana? Na epopéia de JL ela está em constante movimento de renovação e é considerada uma “efêmera altitude, descida em seus abismos, augurada, para que nela o clima sempre mude. Inês refaz-se simultaneamente, obumbra os horizontes, cobre o poente” (LIMA, 1981:185).

E quanto à “alegoria-personagem” de IC esculpida por FB? Podemos considerá-la uma representação sagrada das histórias dos amores malditos para o Estado e interditados socialmente? Nessa escultura fica clara a metáfora do sofrimento amoroso ocasionado pela tragédia da qual ela foi vítima.

O percurso de IC neste trabalho está organizado em quatro capítulos, mais as considerações finais: o primeiro capítulo – Feixe de imagens: a correlação do mito de Inês de Castro no provérbio, na poesia e nas artes plásticas; o segundo capítulo – A trajetória do mito de Inês de Castro na oralidade; o terceiro capítulo – As “mil faces” da heroína Inês de Castro na poética de Jorge de Lima; o quarto capítulo – A imagem alegórica de Inês de Castro: um eros dilacerado ou a personificação de sofrimentos amorosos ; e as considerações finais.

CAPÍTULO 1
FEIXE DE IMAGENS: A CORRELAÇÃO DO MITO DE INÊS DE CASTRO NO PROVÉRBO, NA POESIA E NAS ARTES PLÁSTICAS

*Não há na vida amor que em vão termine,
nem vão esquecimento que o destine.*

(JORGE DE LIMA. **Invenção de Orfeu**)

1.1. O ARQUÉTIPO MÍTICO DE INÊS DE CASTRO NO INCONSCIENTE COLETIVO

A presença do mito de IC no imaginário nordestino evidencia a trajetória de uma personagem da Idade Média consolidada na cultura ocidental em pleno século XXI. Esse fato revela o caráter circular do mito que se renova temporariamente e, como diz Gilbert Durand, ele “repete e repete-se para impregnar, isto é, para persuadir (1998:247)”. Certamente, isto justifica, em parte, a incidência de mitos na literatura, na oralidade e em outras formas de criação humana.

Lévi-Strauss declara que o mito ostenta uma estrutura permanente, atemporal, isto é, o seu valor intrínseco corresponde aos fatos relatados simultaneamente no passado, no presente e no futuro (LÉVI-STRAUSS, 1975:241). Nisto concordam alguns mitólogos como Mircea Eliade, Gilbert Durand e Joseph Campbell quando dizem o mito não desaparece, mas tem um caráter palinogenético, ficando à espera de um retorno, o “eterno retorno”.

Desta forma, reconhece-se no relato do episódio trágico de IC, ocorrido em um momento do tempo na história de Portugal, um aspecto cíclico e atemporal. Essas características dão ao mito da heroína essa estrutura permanente inerente à narrativa mítica comentada por Lévi-Strauss.

Sabe-se que IC realmente existiu enquanto personagem histórica na Idade Média, e por isso, ela pertence a um passado irreversível; mas também, de certa forma, podemos considerá-la do presente. A reincidência da presença de IC em diversas narrativas deve-se ao fato dela permanecer, enquanto personagem mítica, no inconsciente coletivo.

O conceito de inconsciente coletivo, formulado por C. G. Jung, corresponde a uma camada profunda do inconsciente representada por um sistema universal de imagens que apresentam conteúdos ou modos de comportamento semelhantes em todos os seres humanos em qualquer lugar que eles estejam. C. G. Jung chamou esses conteúdos de “arquétipos”, “que

constituem um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo” (JUNG: 1981:15-16).

Percebe-se que, na tríade, a metábole² correspondente à figura de IC está inserida no domínio da linguagem mítica, o que faz da personagem uma espécie de imagem arquetípica. A existência psíquica de IC como imagem arquetípica do inconsciente coletivo é confirmada porque se trata de um conteúdo que pode ser conscientizado. Jung adverte que “só podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovarmos os seus conteúdos” (1981:16). E o arquétipo de IC emerge na consciência coletiva como a imagem da vítima amorosa através de atualizações sucessivas propiciadas pela tradição da narrativa, seja ela oral, literária ou iconográfica.

Segundo C. G. Jung, os arquétipos não são um produto da experiência pessoal e individual, mas “devem sua existência à hereditariedade” (1981:53). Reconhece-se que o arquétipo de IC é uma herança coletiva. Sua condição mítica fê-la transformar-se em um *produto de todos*. Ressalte-se, por exemplo, sua recorrência no provérbio, narrativa mais difundida na oralidade, mas também presente na escritura.

Há uma correlação entre a história de amor interdita da personagem histórica / mítica com outras histórias registradas na literatura e na vida cotidiana. Ambas se inter cruzam tornando-se uma só vivência, retratando o sofrimento de amor e a situação vitimada da mulher. Nesse processo de inter-relação, o mundo particularizado da personagem se universaliza e a sua experiência mítica será refletida na vida do indivíduo.

Os arquétipos junguianos além de representarem temas³ são, principalmente, imagens ou personagens encarregados de desempenhar papéis, traduzindo, assim, os “acontecimentos anímicos inconscientes em imagens do mundo exterior” (MELETÍNSKI, 1987:22).

² A metábole é a repetição de uma idéia em termos diferentes. Nesta acepção, a metábole a qual nos referimos corresponde à imagem de Inês de Castro idealizada na tríade.

³ O tema dos amores interditos socialmente é do âmbito universal, isto ilustra uma das características do mito, destacada por Durand, que é a “universalidade”, característica que diferencia o mito do simples símbolo (LÉVI-

O arquétipo heróico de IC representa o *pathos* amoroso, o drama de amores interditos socialmente. Isto porque o “arquétipo heróico presta-se, desde cedo, a ser transformado em drama que, em uma ou outra medida, trata de assuntos mitológicos” (MELETÍNSKI, 1987:87). Ressalte-se a observação de Durand quando comenta que a “constância dos arquétipos” deve-se a uma “direção”, não a um ponto situado no espaço imaginário (DURAND, 1989:34).

Logo, IC desempenha o papel de heroína mítica, típica da Antigüidade, assumindo características de vítima amorosa, de heroína sofredora. Sua coroação após a morte simboliza a ressurreição, o retorno da heroína e a concretização do mito do amor após a morte. A idéia de que “o papel ritual do deus que morre e ressuscita impera decididamente sobre os traços particularmente arquetípicos do herói” (MELETÍNSKI, 1987:74) manifesta-se, perfeitamente, em IC.

Permanecendo nas diversas narrativas, em especial na tríade, o mito amoroso de IC garante a revivescência da história biográfica da personagem e da condição da mulher que luta pelo amor, mesmo que questões sociais e de Estado estejam imbricadas. A repetição incansável do mito inesiano representa um ato simbólico e ritualístico das idéias ou das imagens transmitidas por esse mito com funções específicas: de cultivar tradições como o ato de narrar, e de ordenar e direcionar o pensamento ou as ações, um dos objetivos do provérbio em que esse mito se encontra.

Mircea Eliade comenta que “o mundo moderno conserva ainda um certo comportamento mítico” e que os mitos servem de justificativa para os atos humanos (2000:16). Logo, o arquétipo de IC no provérbio, ou seja, o seu modelo mítico, funciona como uma justificativa para uma situação demasiadamente tarde para conserto e, ao mesmo tempo, proporciona ao

STRAUSS, 1975:43). A “universalidade” também é característica do “arquétipo”, que é um conteúdo do inconsciente coletivo. Este, por sua vez, não é um produto da experiência pessoal, mas hereditário.

homem um momento de reflexão para que ele saia do caos regenerado, tal como acontece com muitos mitos em suas atualizações cíclicas e atemporais.

1.2. O MITO COMO PONTO DE CONVERGÊNCIA NA TRÍADE

O mito de IC se encontra em diversos lugares do Brasil. Essa heroína mítica é tão universal quanto Isolda de Tristão, Eurídice de Orfeu, Antígona, enfim, dentre tantas outras personagens femininas importantes na História e na literatura. É o que comprova a vasta bibliografia sobre a personagem das quais tomamos conhecimento durante a nossa pesquisa. Cada época ou tipo de narrativa o idealiza e o reproduz de acordo com suas convicções literárias, históricas, filosóficas ou sociais. Um fato é certo, se comparadas as díspares formas de idealização e difusão deste mito, é comprovadamente verificável que a essência histórica e mítica da personagem portuguesa permanece ilesa. Em outras palavras, as personagens, os acontecimentos que originaram a tragédia, os sentimentos de tristeza e amor que pairam sobre o episódio continuam a ser reproduzidos, independentemente do modo de suas versões narrativas.

A flexibilidade do mito de se estabelecer em narrativas diversas é justificada por Gilbert Durand, em **Campos do Imaginário**, quando pontua a concepção de mito entendida por Émile Littré. Para este, o mito é uma “narração relativa a tempos ou feitos que a história não esclarece [...] ‘englobando tanto a lenda, como o conto, a narrativa literária, o romance, a fábula e a poesia’” (DURAND, 1998:41).

No Nordeste, região em que nos propomos estudar a permanência de IC, o imaginário do mito amoroso desta personagem (re) inventa-se e se expande em vários níveis do discurso: na oralidade, na escrita e na inscrição / escritura.

Projetado na tríade, o mito de IC procura expressar a mensagem humana inerente ao mito através do método, inicialmente, analógico, e, posteriormente, convergente / homológico⁴, de

⁴ Segundo Gilbert Durand, “a convergência é uma homologia mais do que uma analogia”. (Cf. DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. Lisboa: Editora Presença, 1989, p. 31). E ainda: Henri Bergson foi o criador do método de convergência de imagens diversas que dirigem a consciência para um determinado ponto preciso onde ela vai agarrar uma intuição.

onde resulta a mensagem pretendida. Entende-se que “a analogia procede por reconhecimento de semelhança entre relações diferentes quanto aos seus termos”, enquanto que a “homologia é equivalência morfológica” (DURAND, 1989:31).

Eleazar Meletínski destaca que “o próprio mito, como afirma Durand seguindo Jung e em parte Lévi-Strauss, sempre se apresenta como a arena em que se confrontam algumas oposições”. No entanto, ele chama a atenção para essa tese lembrando que “a narrativa em si costuma encerrar a oposição e a luta de certas forças” (1987:37).

Essas considerações são relevantes porque através delas pode-se entender a equivalência do sentido mítico de IC na tríade. A divergência nas narrativas que compõem a tríade é perceptível apenas no aspecto formal, ou seja, no modo como o mito é narrado no conjunto de suas variantes: discurso oral, literário ou no domínio das artes plásticas. O confronto analógico da tríade resulta em “equivalência morfológica”, visto que se trata de um mesmo conteúdo. Surge, então, a unicidade do arquétipo mítico de IC.

Deve-se pretender valorizar a “força” que emana do mito e de seu discurso no cenário humanístico, alegando ao segundo plano o aspecto formal. Gilbert Durand destaca que para o filósofo francês Gaston Bachelard os símbolos⁵ devem ser julgados do ponto de vista de sua força, e não de sua forma⁶. Bachelard atribui, ainda, um valor especial à imagem literária por esta transcender a forma, por ser “movimento sem matéria” (DURAND, 1989:34).

É o que acontece com a imagem arquetípica de IC que *constela* na tríade. Na poética de Jorge de Lima ela se apresenta multifacetada. Muitos versos dos Cantos II, VIII e IX de **Invenção de Orfeu** comprovam a transcendência da *forma* poética de IC expressa pelo “eu lírico”. Pode-se observar em alguns fragmentos de versos: “Inês de muitos nomes”, “ela-a-

⁵ Para que não haja confusão entre “arquétipo” e “símbolo” é importante ressaltar que os arquétipos “exprimem-se através de símbolos específicos, carregados de uma grande potência energética” (Cf. CHEVALIER, GHEERBRANT, 1991:19).

⁶ Nesta acepção, entende-se que o vocábulo “forma” se refere não apenas ao tipo de discurso em que o mito está inserido, mas também à imagem que ele suscita, seja ela a real, tal qual aparece na narrativa, ou a idealizada pelo leitor, ouvinte ou mero observador.

mais-de-cem, a mais de mil”, “a musa aparecida de cem faces”. Outros fragmentos revelam a constelação dessas formas, que mais parecem imagens indefinidas ou imagináveis, em movimento no Universo literário e mítico. Isto porque, como diz o próprio poeta JL, IC “nunca *está* [grifo nosso] posta em sossego”. Destaque-se: “Inês refaz-se simultaneamente”, “Inês recomeçada, ala ritual”, “Inês em repouso é movimento”.

No provérbio popular “Agora é tarde, Inês é morta” o arquétipo de IC também transcende a imagem da mulher “morta” trazida pela palavra. Essa imagem arquetípica de que se fala não corresponde, necessariamente, à condição histórica da personagem, ou seja, a mulher que tem seu assassinio descrito na história. Ao contrário, a imagem de IC excede esse modelo histórico transformando a personagem em ser vivente no imaginário. Por ser um tema circular nos discursos contemporâneos e cotidianos, utilizado como *exemplum*⁷, o arquétipo mítico vai funcionar como um “modelo de comportamento” diante de uma situação a qual não se deve mais lamentar. É o valor utilitário do provérbio, em especial, a força que emana do mito enquanto “modelo” nessa forma de discurso, quem vai impulsionar a movência e o repasse do arquétipo mítico de IC na oralidade.

A escultura **La victime**, além de ser memória visual de IC, é recriação mítica da origem humana. O escultor faz uma metáfora do mito bíblico da criação do homem através do processo de lapidação do arquétipo de IC. Entretanto, cada pessoa que visita as instalações de Francisco Brennand repete um hierofania.

As considerações tecidas acima demonstram que as representações de IC na tríade revelam as variantes de um mesmo símbolo arquetípico: o mito da vítima amorosa. Esse mito

⁷ *Exemplum* é uma palavra latina que significa “ ‘tudo que pode ou deve ser imitado como modelo (GOLDBERG, 1983:76)’ ” (Cf. MELLO, 1999:121). A narrativa de *exemplum* pode ser definida “como uma narrativa breve, que facilita a memorização (CURTIUS, 1952:92) porque um dos seus objetivos é mostrar o paradigma ‘*morus*’ conveniente ao contexto focalizado” (1999:121). Segundo pesquisas desenvolvidas por Beliza Áurea de Arruda Mello, “o *exemplum* é ancorado em arquétipos que se encarregam de produzir e transmitir uma simbiose entre o texto e o receptor reforçando a função de ‘*imitatio*’. É um recurso retórico que possibilita uma total credibilidade na recepção do texto” (1999:121-122).

reverencia “o amor que além da morte é duração” (LIMA, 1981:5). Quando se pensa no imaginário de IC é possível visualizar as “constelações” de imagens que o seu arquétipo comporta. São “conjuntos simbólicos” de ações e sentimentos provindos do trágico episódio em que os elementos: amor, paixão, ódio, tristeza, tragédia, vingança, glória, história, lenda e mito se unem para a formatação desse arquétipo. Isto acontece porque, de acordo com C. G. Jung, “os arquétipos seriam como protótipos de conjuntos simbólicos, tão profundamente gravados no inconsciente que dele constituiriam uma forma de estrutura: os ‘engramas’” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1991:18).

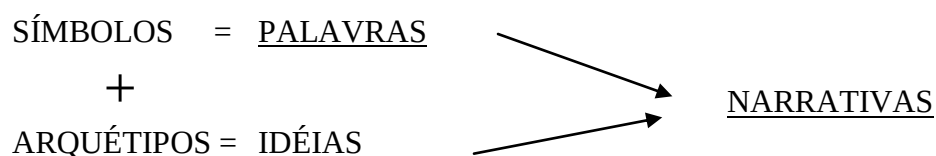
Gilbert Duran justifica que “os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo” (1989:31). Logo, a tríade é formada a partir dessas variações arquetípicas do mito de IC. Analogicamente, essas narrativas sobre IC no imaginário nordestino fluem formando constelações de imagens que objetivam convergir, organizando-se num ponto de condensação simbólica em que o mito da heroína se cristaliza.

O mito de IC é considerado um arquétipo temático⁸ não apenas na arte e na literatura universais, mas também na oralidade. Por ser de natureza simbólica, ele pode ter inúmeras interpretações e representações. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, ao abordarem a terminologia dos símbolos, expõem que eles são “complexos e indeterminados”, embora “dirigidos num certo sentido”. E, ainda, que o símbolo “supõe uma ruptura de plano, uma descontinuidade, uma passagem a uma outra ordem; introduz a uma nova ordem de múltiplas dimensões” (1991:18). É por isto que, mesmo convergindo para um mesmo denominador comum – o mito da paixão amorosa –, as imagens arquetípicas e simbólicas do mito de IC constelam no imaginário nordestino e estão sujeitas aos múltiplos sentidos que se podem

⁸ Para Eleazer Meletínski os arquétipos temáticos correspondem “aos elementos permanentes que acabaram se constituindo em unidades como que de uma ‘linguagem temática’ da literatura universal” (1998:19-20).

atribuir. Recorde-se que o próprio episódio histórico da personagem transcende para o *universo mítico*.

O mito, enquanto “narrativa simbólica”, é constituído por um conjunto de símbolos que se transformam em palavras e de arquétipos que dão origem às idéias (MELETÍNSKI, 1998:33). Assim, “o mito passa a ser um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas e se transforma em narrativa” (1998:33-34).⁹ Visualize no gráfico como se processa essa narrativa mítica:



Na integração semântica, as múltiplas imagens de IC na tríade, que à primeira vista parecem não ter ligação entre si devido à diferenciação dos seus meios de propagação, originarão a narrativa mítica sobre a personagem devido à conversão dos símbolos e dos arquétipos que ela apresenta. Isto é facilitado pelo esquema de conversão destes em palavras e idéias, elementos necessários para a formação da narrativa proposta no gráfico acima. Para Lévi-Strauss, “o mito é feito de pregnância simbólica dos símbolos que põe em narrativa: arquétipos ou símbolos profundos, ou então, sintemas anedóticos” (DURAND, 1989: 85).

Evidente que não é nossa intenção neste trabalho encerrar a discussão acerca do mito de IC traduzindo-o como narrativa única pela convergência de suas imagens, isto seria impossível, visto que é da própria natureza mítica a intradutibilidade.

⁹ Paráfrase feita por E. Meletínski sobre a tese de Gilbert Durand quanto à transformação do mito em narrativa simbólica retomada, neste trabalho, como ponto fundamental para o entendimento do mito enquanto narrativa. (Cf. MELETÍNSKI, 1998:33-34).

Já advertia Lévi-Strauss ao conceituar o mito em sua **Antropologia Estrutural**, “pode-se-ia definir o mito como esta modalidade do discurso onde o valor da fórmula *traduttore, traditore* tende praticamente a zero” (LÉVI-STRAUSS, 1975:242). Portanto, esse antropólogo justifica a inexatidão de qualquer tradução mitológica.

Entretanto, Lévi-Strauss, conclui que “se os mitos têm um sentido, este não pode se ater aos elementos isolados que entram em sua composição, mas à maneira pela qual esses elementos se encontram combinados” (1975:242).

Aceita-se esta hipótese neste trabalho, no momento em que organizamos homologicamente a tríade para dela extrair a mensagem primordial expressa pelo mito de IC. Visto que “a substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na história que é relatada. O mito é linguagem” (1975:242).

CAPÍTULO 2

A TRAJETÓRIA DO MITO DE INÊS DE CASTRO NA ORALIDADE

Agora é tarde, Inês é morta.

(Provérbio popular)

As heranças de palavras são heranças de imagens.

(GILBERT DURAND. Campos do imaginário)

2.1. INÊS DE CASTRO: UM MITO CIRCUNDANTE NA PALAVRA

As narrativas de IC encontradas no Nordeste do Brasil distanciadas cronologicamente e geograficamente do núcleo duro¹⁰ – Portugal – têm, assim, uma função trans-temporal entre o seu tempo, os tempos passados e os subseqüentes. A história de amor desta personagem portuguesa foi um acontecimento particular registrado num determinado tempo na história de Portugal. Mas, ao longo dos séculos, esse acontecimento se expandiu pelos continentes e se projetou na coletividade chegando até aos locais mais interioranos de alguns países.

A propagação da história de IC se deu através das diferentes formas de linguagem: a verbal, a não-verbal e a poética. A linguagem literária utilizou-se do aspecto amoroso e simbólico desta narrativa ao invés de reproduzir o seu caráter histórico – o aspecto político e social entre Portugal e Espanha, ou seja, as razões de Estado que culminaram na morte de IC – para imortalizar a personagem. Como lembra Maria Leonor Machado de Sousa: “Imaginou-se uma lenda, criou-se um mito. Houve omissões, mudanças, acrescentamentos. Como saiu Inês de tudo isto?” (SOUSA, 1987: 65).

Transmitida pela voz, a narrativa sobre IC se fragmenta, além de adquirir versões diferenciadas. Paul Zumthor, em seus estudos sobre a importância da oralidade na transmissão de textos, explica que a “fragmentariedade” reduz idealmente o discurso a uma sucessão de aforismo ou a uma rapsódia. Julgamos, pois, que o provérbio “Agora é tarde, Inês é morta”, ouvido freqüentemente no Nordeste, é um produto da fragmentação do texto inesiano, e, ainda, um dos seus meios de realização e de propagação que perdura até a contemporaneidade.

¹⁰ Expressão utilizada por Gilbert Durand para se referir ao local onde algo se originou. Nesse texto, nós a utilizamos para nos referirmos à Portugal, local onde se deu o episódio trágico de Inês de Castro.

O ato de narrar utilizando o provérbio¹¹ – narrativa mais conhecida na cultura popular – constitui uma tradição que defronta o passado com o presente, o que Jacques Le Goff chamaria de “entrelaçamento” dos diferentes tempos da história, ou seja, “um mergulho no passado mais que secular de onde são transmitidas as características de um comportamento que perdura (...) até os dias de hoje” (LE GOFF, 1993:87).

O passado sempre se faz presente na memória pela recordação de alguém ou de algum acontecimento, instigando o desejo de contar. O provérbio sobre “Inês” traz consigo a mensagem inerente a uma história factual, a história real de IC. Nos discursos orais do cotidiano, o provérbio se realiza com toda a sua carga funcional por intermédio da voz. Esta, por sua vez, dá movimento à imagem de IC na memória popular, conservando-a na cadeia da oralidade. Pode-se dizer que é através da voz, veículo principal de transmissão das tradições orais, que o provérbio assume a função cognitiva de integrar o novo com as experiências sagradas.

O fenômeno das transmissões da narrativa pela voz remonta às tradições antigas e às culturas pré-industriais. Segundo a pesquisadora Beliza Áurea de Arruda Mello, na sociedade nordestina, por exemplo, a voz é a tecelã da sobrevivência da criação de novos mitos nos finais do séc. XIX, no início do séc. XX e, ainda, no séc. XXI. (MELLO, 1999:307). Nesta região, o advento e o crescimento da industrialização não tem o caráter avassalador que teve na região Sudeste. A sobrevivência econômica no mundo rural está basicamente ligada à lavoura e aos trabalhos manuais. Esta característica é fundamental para se entender a importância da voz como transmissora das experiências e das tradições. Walter Benjamin, em seu livro **Magia e técnica, arte e política** diz que “a rede que guarda o dom narrativo e que

¹¹ O provérbio é considerado um dos “gêneros” da *Literatura Oral*, expressão criada por Paul Sébillot, em 1881, na sua *Littérature Oral de la Haute-Bretagne*. A característica dessa literatura é a persistência pela oralidade. (Cf. CASCUDO, 1978:22; Cf. ZUMTHOR, 1997:47.).

foi tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual hoje se desfaz por todos os lados” (1985:205).

O processo de esfacelamento dessas narrativas é responsável pelo surgimento de muitos provérbios que conhecemos hoje. Baseado nisto, Walter Benjamin define o provérbio como uma “espécie de ideograma de uma narrativa” ou, simplesmente, “ruína” de uma narrativa antiga, na qual “a moral da história abraça um acontecimento” (1985:221). Difundida nesta forma da *Literatura Oral* – o provérbio –, a história da heroína portuguesa se apresenta de forma resumida, fragmentada, ostentando sua moral trágica como o fio de uma memória.

O provérbio é dito num momento de “performance”. Sua anunciação é introduzida em diálogo por um relato de uma situação vivida pelo próprio locutor, por alguém próximo a ele ou, simplesmente, por uma situação de outrem que lhe foi relatada. A experiência repassada / ouvida requer do ouvinte um comentário que atenda aos anseios ou justifique o que lhe foi contado. Desta necessidade, o provérbio surge como uma espécie de *fechamento* do diálogo, ele tem aqui um efeito conclusivo. Através dele a história de IC é revivida e recriada, incorporando-se como *exemplo* em outras narrativas, reais ou fictícias. À luz da atualidade, essa história aspira a representar o real, integrando a sua experiência *sagrada* com as experiências contemporâneas.

O provérbio “Agora é tarde, Inês é morta” dá idéia de um fato passado, logo, “mergulha suas raízes na zona do vivido” (ZUMTHOR, 1997:12), traz a experiência de uma história que se tornou sagrada e, que, agora, é compartilhada e integrada na vida daqueles que dela fazem uso, (re) inventando-se a cada história de vida ou tornando-se fator decisivo para o encerramento de discussões e/ou atritos infundáveis; Embasado na experiência, esse provérbio se expressa nas situações cotidianas sob a forma de um conselho, de que não é lícito se lamentar pelo fato ocorrido ou algo perdido.

Segundo Gilbert Durand (1998:44), “o mito é, simultaneamente, modo de conhecimento e modo de conservação”. Para ele, a “matéria-prima do mito é existencial: é a situação de indivíduo e do seu grupo no mundo que o mito tende a reforçar, ou seja, a legitimar” (1998:86). Essa afirmação comprova que o mito de IC organiza um sistema de pensamentos, sentimentos e experiências. Sua mensagem repousa na verdade histórica, ou seja, na legitimação da situação do indivíduo no mundo, preocupando-se com os questionamentos sobre os problemas enfrentados pela mulher. Esse mito é cosmológico e se torna não apenas mensagem, mas ainda “magia encantatória”, o que possibilita a sua permanência em narrativas alavancadas no Nordeste.

O mito de IC é “transcendente”, algo de ordem diferente revela-se nele. Essa revelação é anunciada pela palavra porque “o mito faz parte integrante da língua, [...] ele provém do discurso” (LÉVI-STRAUSS, 1970:240). O aspecto “transumano” desta personagem possibilita sua variação nas diferentes narrativas, sem necessariamente perder o seu caráter original. Sua história, contada e recontada, presta-se a falar ao homem de uma forma significativa e contínua. Segundo Mircea Eliade,

o valor apodíctico do mito é periodicamente reconfirmado pelos rituais (...). Graças à repetição contínua de um gesto paradigmático, algo se revela como *fixo e duradouro* no fluxo universal. Através da repetição periódica do que foi feito *in illo tempore*, impõe-se a certeza de que algo *existe de uma maneira absoluta*. Esse “algo” é “sagrado”, ou seja, transumano e transmundo, mas acessível à experiência humana. A “realidade” se desvenda e se deixa construir a partir de um nível “transcendente”, mas de um “transcendente” que pode ser vivido ritualmente que acaba por fazer parte integrante da vida humana” (ELIADE, 1998:124).

No mundo ocidental, o homem acostumou-se a moldar os seus atos baseados em modelos históricos e / ou mitológicos na constituição de sua própria história. O modelo mais conhecido de personagem histórica no ocidente, como destaca Mircea Eliade, é, sem dúvida, Jesus Cristo. Mircea Eliade lembra que “a experiência religiosa do cristão baseia-se na imitação de Cristo como modelo exemplar” (ELIADE, 1957:22). Ele relembra-nos, ainda,

que o Cristo não é uma personagem mítica, mas um modelo histórico transumano passível de imitação, característica típica do “comportamento mítico”.

Nos apropriamos do exemplo do “Cristo” para mostrar que um semelhante processo de transformação mítica também ocorreu com a personagem histórica IC. As narrativas de ambos revelam uma transcendência dos limites da vida humana para a mítica, o que faz das personagens seres transumanos. Suas histórias revelam a permanência do amor “vivo” além da morte. Elas são modelares e sagradas porque estão repletas de simbologia. Para Mircea Eliade, sendo “*real e sagrado*, o mito torna-se *exemplar* e, por conseguinte, *passível de se repetir*, porque serve de modelo” (1957:15-16).

Sabemos que o mito, enquanto modelo exemplar do comportamento humano nunca desaparece. Sua natureza cíclica e atemporal alia-se ao provérbio, que também funciona como modelo de conduta, no qual a sabedoria popular exprime a experiência de vida com função educativa.

Assim, acredita-se que a continuidade da narrativa de IC na contemporaneidade é favorecida duplamente com a inclusão do mito amoroso no provérbio, visto que tanto o mito quanto o provérbio assumem funções semelhantes no que corresponde a servir de modelo e de orientação quanto ao modo de agir e de estar no mundo. Reconhece-se que esta aliança do mito amoroso de IC com o provérbio constitui-se num ato simbólico que se manifesta num momento mágico de uma enunciação, onde o locutor fisa o receptor em sua teia oral, ou seja, em seu discurso. Cabe ao ouvinte refletir sobre o provérbio que lhe foi colocado e extrair dele o sentido prático da mensagem para sua vida.

2.2. A FORÇA NUMINOSA DO NOME “INÊS” EVOCADO NO PROVÉRBIO

A memória de IC permanece viva na voz de quem a atualiza pelo provérbio “Agora é tarde, Inês é morta”, que circula ultramar em culturas como a do Nordeste. Se o poder de nomear é o “fundamento da linguagem” (BOSI, 1997:141), é através dela que IC se revela.

No provérbio prevalece a revelação de uma rainha – Inês de Castro –, encantada na palavra e, simultaneamente, desencantada pela voz. Isto ocorre em detrimento ao seu esquecimento (*léthe*), o que faz da personagem um ser-aparição”. De acordo com Jaa Torrano, “a força presentificante do nome é que mantém a coisa nomeada no reino do ser, na luz da presença, - o não-nomeado pertence ao reino do oblívio e do não-ser” (1995:30). Para este autor a aparição (*alétheia*)¹² é exercida no domínio da linguagem e, uma vez pronunciado um determinado nome, ele trará consigo a “presença da própria coisa” nomeada (1995:17-29).

A história de IC se apresenta no provérbio como um resquício de narrativa histórica que, mesmo frágil na brevidade do discurso oral, é amparada pela força da memória. Isto porque IC é filha da memória popular e sua evocação traz para o presente um fato passado – uma história de amor articulada ao sofrimento que resiste através do tempo – reatualizando-o.

O reconhecimento de IC através do pronunciamento do nome “Inês” pode passar despercebido pela maioria das pessoas que escutam o provérbio “Agora é tarde, Inês é morta. Talvez por ignorar a história da personagem portuguesa ou, simplesmente, pelo distanciamento histórico do fato que dificulta o estabelecimento de uma relação concreta com uma pessoa que tenha vivido uma situação real registrada na história. Entretanto, o nome citado não corresponde a uma “Inês” qualquer, como tantas *ineses* da história ou da literatura, mas a imagem de mulher sem vida que a palavra e o pensamento trazem nos faz lembrar a

¹² A palavra grega *alétheia* é empregada para designar algo “não-encoberto”, não-esquecido. Em sua composição estão o prefixo de negação *a-* e o radical *-leth-*, que significa oculto. A junção desses elementos dá a idéia de que algo não foi esquecido e que sempre se revela. Do radical citado também se origina o nome *Lethe*, o rio mítico do esquecimento. (Cf. TORRANO, 1995:25 e WEINRICH, 2001:20).

Inês de Portugal, a vítima do amor incompatível com as necessidades do Estado. Esse poder de evocação do nome de Inês no provérbio confere àquele que o pronuncia o título de *Cultor* de sua memória. Mesmo que o significante – a narrativa dessa personagem – seja totalmente desconhecido por muitas pessoas que usam o provérbio, todos entendem o significado que o mito expressa.

O mito de IC é reconhecido muitas vezes no provérbio mesmo com a supressão do sobrenome “Castro”. Alfredo Bosi lembra que “o poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la” (1997:141). Isto se aplica à “Inês” quando é nomeada no provérbio por muitos que o pronunciam ou ouvem, mas essa evocação transcende, não é apenas uma mera aparição. A forma impessoal com que ela é tratada, apenas “Inês”, mostra que ela se popularizou na voz corrente do povo, se tornou a “Inês” de todos, a que se adapta às histórias comuns e cotidianas. No nosso imaginário, mais especificamente na oralidade, o seu sobrenome não é necessário, porque ela não é a “Castro”, a personagem portuguesa, a amante de DP, a mártir, mas a conselheira que se faz, ela própria, *exemplum*, a mulher comum, a plebéia e ao mesmo tempo rainha do *Reino Encantado da Voz*. IC não só se manteve rainha do amor de DP, mas seu reinado também se estendeu na palavra. É na força do provérbio popular que ela tem a experiência numinosa e se faz epifania mítica de uma rainha, mesmo que seu reinado nunca tenha sido concretizado, pois não se trata de um reinado histórico. A recorrência à sua memória na palavra só comprova e revela o seu não-esquecimento e dá continuidade a uma tradição milenar, a de narrar utilizando o provérbio como *exemplum*.

A tradição de passar adiante a história de IC, uma matéria narrativa que teve um começo marcado num tempo passado e distante, mas que se atualiza no presente, é assumida pela Literatura Oral como uma forma de “ancorar o presente no passado” (WATT, 1997:232), de absorvê-la como um modelo de comportamento, ou seja, um paradigma que será incorporado

a cada nova situação narrada. Relembrar a história de IC é reatualizar o tempo sagrado dos seus acontecimentos e reconhecer que sua condição mítica tende a revelar o *pathos* humano (as angústias, as lamentações, a dor pelo irremediável) e a importância do seu papel social na história de cada indivíduo.

A permanência de IC no imaginário comprova que ela se transformou numa personagem mítica e, freqüentemente, é utilizada nos discursos cotidianos como modelo de justificativa para uma determinada situação humana irremediável. Considerando a concepção mítica das sociedades arcaicas nas quais o mito “é a própria fundamentação da vida social e da cultura” (1957:23), o mito de IC relata uma história que, de fato aconteceu, objetivo primordial de um mito (ELIADE, 1989:13). Trata-se da narração de um feito real, um *caso* de amor interdito socialmente que ilustra situações semelhantes registradas na “História das mulheres” e acentuadas, potencialmente, pela literatura. A realidade histórica / cultural e mítica do episódio de IC teve início na Idade Média e se reatualiza diante de nós como uma narração contemporânea. “Somos sempre contemporâneos de um mito, desde o momento em que o recitemos ou que imitemos os gestos das personagens míticas” (ELIADE, 1957:22). Nisto concordamos com Mircea Eliade e com outros mitólogos como Gilbert Durand e Joseph Campbell quando dizem o mito não desaparece, mas fica à espera do “eterno retorno”.

Cada um de nós que utiliza o provérbio “Agora é tarde, Inês é morta” além de se apropriar do conselho que ele expressa também se torna um guardião de sua memória e responsável direto pelo seu desencantamento na palavra. Esse desencanto não é gratuito, visto que a “‘arte da memória’ se orienta para a utilidade da palavra: sua finalidade é um discurso virtuoso” (ZUMTHOR, 1993:141). O mito de IC se faz sentir nas angústias e nos sonhos do homem. É essa condição mítica que corrobora a relação entre a alteridade e a ipseidade, favorecendo a integração de sua história como modelo com o pensamento coletivo.

O provérbio, por sua própria natureza de aplicação coletiva, tem a capacidade de unir a todos por meio do discurso comum, reforçando, assim, os laços sociais do grupo. Esse ato simbólico que é a sua repetição nos discursos orais é percebido como rito na medida que promove a troca de experiências e orienta o indivíduo. Martine Segalen observa que “o rito estimula a memória e liga o presente a um passado pertinente” (2002:29), o que justifica a tradição de narrar um determinado acontecimento entrelaçando um fato passado, como a história de IC, a uma situação presente. Logo, a teoria de que “a realidade vivida se transforma em experiência e esta se condensa em provérbio que, por sua vez, volta para a realidade, iluminando-a e permitindo sua leitura” (LAUAND, 1997:13) aplica-se, perfeitamente, a essa história trazida à realidade pelo provérbio como uma prática simbólica que propicia ao homem a possibilidade de avaliar suas ações futuras para que não venha a se tornar uma vítima de um possível erro ou imprudência, ou como uma forma de consolo para não chorar pelo irremediável, o “leite derramado”.

Deste modo, conclui-se que a rememoração de IC através do provérbio tem por finalidade aconselhar o homem, orientá-lo e, ainda, rememorar o acontecimento trágico amoroso, mantendo o caráter exemplar da tradição narrativa oral.

O provérbio é uma linguagem recorrente, com função educativa, moralizante e, até mesmo, que se constitui numa forma de precaução para fazermos a *coisa certa*. Talvez isto seja alvo de algumas críticas negativas quanto ao seu uso. Antonio Candido, por exemplo, o vê como uma forma “fixa” ou um manifesto da “cultura parada e fechada” (1993:115). É certo que o provérbio se tornou conhecido na memória coletiva como um modo universal de dizer ou proceder “cristalizado”, como diria José Paulo Paes (1991:50-51), visando aconselhar o homem dando-lhe conforto moral por meio do exemplo e da argumentação.

Deve-se considerar, portanto, a possibilidade de mutação da realidade que o provérbio suscita. Ele não deve ser visto apenas numa perspectiva monológica, mas deve-se considerar

sua ambivalência. No provérbio “Agora é tarde, Inês é morta” há uma mutação na mensagem de morte proferida. Constatase na prática que a memória de IC permanece viva, e não morta, ou é ressuscitada sempre que alguém a evoca na palavra proverbial. É importante ressaltar que o provérbio é uma das manifestações da cultura popular, portanto, é circular e movente, o que invalida o caráter inerte atribuído a ele por Antonio Candido. Se freqüentemente nos reportamos a ele na oralidade é, certamente, para ouvir um bom conselho com base na experiência, não para aplicá-lo cegamente em nossas decisões. Nisto reside o seu aspecto didático, interpretado como fixo e fechado.

Além da relação que o provérbio mantém com a norma estabelecida – quer a imposta pela autoridade política e administrativa externa ou interna ao grupo, quer a norma religiosa, quer, ainda, a do comportamento do grupo – ele também assume, muitas vezes um papel subversivo. O que aparentemente, às vezes, parece corroborar com as normas é negação na prática do seu caráter absoluto.

A história de amor de DP e IC rompia com as convenções da época em que se deu a tragédia. A união de ambos invalidava a possibilidade de alianças comuns aos reinos europeus. Ironicamente, o desfecho trágico da história desses amantes vem descrito no provérbio, dependendo do contexto em que este for empregado, de modo a suscitar um efeito escarnecedor ou conformista em relação a uma determinada situação frustrante. Isto nos faz refletir se sua origem não se deu justamente como uma forma de criticar as consequências de certas convenções que interferem na vida do indivíduo de forma desastrosa.

Mas será que IC não está morta, como diz o provérbio? Certamente que sim, considerando-se o fato histórico inegável no próprio trecho do provérbio: “Inês é morta”. Entretanto, sua memória trazida pela palavra triunfa sobre o espaço e o tempo, e ela vai se definir como sendo a portadora viva de uma mensagem, entronizando assim, a importância de se realizar as coisas no tempo devido. A imagem da *Inês morta* trazida pela palavra anunciada

no provérbio corresponde não necessariamente à pessoa histórica, porque esta é um ser vivente e mítico no imaginário popular, mas à situação irremediável a qual não se deve mais lamentar.

Por isto pode-se afirmar que o provérbio “Agora é tarde, Inês é morta” representa o sopro vital de IC. Segundo Paul Zumthor, “a voz é querer dizer a vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais” (1997:11). A voz do narrador ressuscita a personagem IC na cadeia da oralidade através de cada nova citação. Sendo o seu nome envolto por uma “força presentificante”, o valor simbólico dessa revivescência vai residir na idéia de aconselhamento.

Reconhece-se a importância da Literatura Oral como mantenedora da narrativa sobre IC na oralidade. É possível verificar que essa narrativa está em “movência” no provérbio e faz parte de um processo de criação contínua.

Sendo o provérbio uma *linguagem viva* nas narrativas orais da cultura popular, embora apareça, muitas vezes, como ruína de uma narrativa antiga pela exeqüibilidade da falta de tempo, como pontua Walter Benjamin (1985:221), sua existência será sempre plausível se assumir a função de um conselho de procedência sábia. Se o que diz Walter Benjamin sobre o narrador ser aquele que está entre os sábios e os mestres, e considerando a hipótese do provérbio sobre IC ser um conselho sábio, uma advertência para o não-erro, então este provérbio terá um sentido valoroso para quem dele se utiliza. Certamente esse valor também se estenderá para o falante, que se torna um “narrador” porque traz a narração para o ouvinte, ou seja, conta uma experiência. A matéria narrada por ele não se configura apenas como uma frase sentenciosa, mas se trata da narração, ainda que ideogrâmica, da história de vida de um ser que teve seu martírio descrito na oralidade. Esse narrador estará trabalhando com a matéria-prima da experiência, é o jogo da alteridade onde a história de vida de um – a de IC,

por exemplo – entra em fusão com a experiência contemporânea do outro, tanto do ouvinte quanto do falante, o que dará origem a um “produto sólido, útil e único” (BENJAMIN, 1985:221), objetivo dessa troca de experiência entre a matéria narrada e a própria vida. Segundo Walter Benjamin, o narrador sabe dar conselhos porque recorre “ao acervo de toda uma vida”, não apenas a sua própria experiência, mas a alheia. Nesse jogo de trocas “o narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer” (1985:221). É por isso que o provérbio se apresenta, muitas vezes, sob a forma de um conselho ou uma advertência.

No discurso bíblico os provérbios são portadores de sabedoria, ou seja, uma fonte preciosa de orientação para a boa conduta do homem. Na introdução dos “Provérbios de Salomão” se percebe a íntima relação que os provérbios mantêm com a memória. O ensinamento transmitido pelos pais deve ser memorizado pelo filho para que este viva de “maneira inteligente”. Subtende-se que esse mesmo ensinamento será transmitido, posteriormente, pelo filho em sua fase adulta, multiplicando-se e atingindo as futuras gerações. Pois se trata de ensinamentos repassados pelos mais velhos através da cadeia da oralidade.

O provérbio, em especial o que traz a história de IC para a coletividade é, pois, uma obra de memória, visto que está centrado na tradição de contar ou exemplificar. Segundo Paul Zumthor “a obra de memória constitui a tradição. Toda frase, talvez toda palavra, é aí virtualmente, e muitas vezes efetivamente, citação” (1993:143). O provérbio “Agora é tarde Inês é morta” também está imbuído nesta acepção. Quantas vezes ele não foi citado ao longo desses 650 anos após a morte desta personagem da história portuguesa? Quantos sentidos a ele não foram atribuídos por seus fiéis repetidores em suas decisões? Dessa forma, o discurso intemporal do provérbio inesiano ocupa um espaço sagrado no imaginário da cultura popular.

CAPÍTULO 3
AS “MIL FACES” DA HEROÍNA INÊS DE CASTRO NA POÉTICA DE
JORGE DE LIMA

As imagens são lindas, misteriosas e cheias de intuição.

(C. G. JUNG. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**)

O mito refugia-se na clandestinidade da alquimia e expande-se, aqui e ali, nos místicos que, por vezes, são grandes poetas.

(GILBERT DURAND. **Campos do imaginário**)

3.1. VERSOS QUE CONTAM A HISTÓRIA DE INÊS DE CASTRO

Invenção de Orfeu é uma obra poética que ultrapassa as barreiras da Lírica e atinge o terreno da Épica. Nesta obra, manifestam-se fenômenos estilísticos essencialmente épicos, ou seja, os estados de alma expressos pelo “eu lírico” do poeta dividem espaço com breves relatos sobre personagens heróicas e míticas da literatura e da história universal. Uma dessas narrativas é a história de IC, contada de forma fragmentada, porém explícita, nos cantos II, VIII e IX.

A obsessão do poeta pela imagem de IC, provavelmente, como ele mesmo pontua, provém das recordações das leituras que ele ouvia de seu pai, onde a beleza de IC era cantada e exaltada, e pela visão de uma imagem feminina vista aos sete anos às margens do rio Mandaú. Essas lembranças da infância são desencadeadas e materializadas em versos poéticos: “Ela fechada virgem, via-a em rio; / Eu era os meus sete anos” e “Meu pai te lia, ó página de insânia! / E eu o escutava, como se findasses. / Findasses? Se tu eras a espontânea.” (I.O., c. IX, est. I).

No sonho do poeta surge a água, o “símbolo mais comum do inconsciente” (JUNG, 1981:29), representada pela imagem do rio. As águas desse rio do inconsciente desembocaram na memória do poeta trazendo as lembranças das histórias dos encantos de IC para a consciência. Uma vez que essas imagens foram trazidas para o plano da consciência, elas se tornaram inscrição nos versos de **Invenção de Orfeu**, e serão para sempre rememoradas.

Gilbert Durand acredita que “o homem passa metade da sua vida a dormir... e a outra a evocar imagens. A questão que se coloca já não é a dos dados imediatos da consciência, mas a dos dados imediatos do inconsciente antropológico” (1998:56). Supõe-se, portanto, que uma das missões mais importantes do poeta é evocar belas imagens para depois compartilhá-

las. É assim que “a poesia profetiza e reencarna os mitos e os valores desafectados” (1998:52).

Para JL, IC é “espontânea” e, talvez por isso se justifique a retomada de sua história por diversos autores em diferentes épocas. Entre a publicação d’**Os Lusíadas** e de **Invenção de Orfeu**, por exemplo, passaram-se seis séculos, e sua história nunca esteve tão atual como se encontra hoje no século XXI. Isto comprova que todo esse período esteve impregnado pela presença do mito de IC influenciando na produção literária, sobretudo de autores que não são do núcleo duro – Portugal.

Segundo Gilbert Durand, “uma obra, um autor, uma época [...] está ‘obcecada’ de forma explícita ou implícita por um (ou mais do que um) mito que dá conta de modo paradigmático das suas aspirações, dos seus desejos, dos seus receios e dos seus terrores” (1998:246). Isto explica o motivo do mito de IC permanecer num poema épico do século XX no Brasil e no Imaginário nordestino.

JL ressalta, em **Invenção de Orfeu**, os gêneros narrativos e obras onde o episódio de IC foi rememorado ao longo dos séculos: “Estavas, linda Inês, repercutida / nesse mar, nessa estátua, nesse poema” (I.O., c. II, est. XIX), “livros santos”, “ó fábula sem par, comédia infusa”, “Existes, linda Inês, repercutida / nessa plaga de sonho, nesse poema”, “as palavras e estrofes sobranceiras / narram seus gestos por um seu poeta” (I.O., c. IX, est. I).

Simultaneamente, JL evidencia as muitas inovações pelas quais a heroína passou nas diversas narrativas em que se fez presente. Os versos selecionados também mostram a dialogia que ela mantém com outras personagens míticas: “Chamada Inês de muitos nomes, antes, / depois, como de agora, hojes distantes”, “poema aparentemente muitos poemas / [...] tema em temas”, [...] vendo vejo / a própria poesia que surgiu / intemporal, poesia que antevejo, / poesia que me vê, verá, me viu”, “e te refluís na vaga desse tema, / constante vaga, vaga em movimento, / pródiga e vinda como o próprio vento” (I.O., c. IX, est. I).

Alguns críticos ressaltam a fluidez de algumas narrativas que se inserem em outras histórias através da utilização da “técnica em cascata”. Bernadette Bricout diz ser a “estrutura em abismo”, caracterizada pelo processo de encadeamento de histórias que se encaixam umas nas outras, a exemplo, analogicamente, das “bonecas russas” (1997:195). A história de IC, por ser mítica, apresenta uma enorme capacidade de se inserir em outras formas, porque apresenta intemporalidade e é suscetível à mudanças. Essa fluidez, tanto da personagem quanto da sua história, favorece a conexão com várias formas e personagens literárias. É o que vai demonstrar a análise do poema épico de JL onde IC assume várias faces.

Anatol Rosenfeld, num estudo sobre a teoria dos gêneros literários, destaca duas concepções diversas para os termos: “lírico”, “épico” e “dramático”. A *substantiva* – associada às estruturas fixas dos gêneros – e a *adjetiva* – que se refere a certos traços estilísticos de que uma obra está permeada, seja qual for seu gênero. É de acordo com esse segundo critério que podemos ter um “drama lírico”, episódios líricos em uma epopéia ou vice-versa. Verifique-se como se dá a fusão dos gêneros literários:

(...) toda obra literária de certo gênero conterá, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos de outros gêneros. Não há poema lírico que não apresente ao menos traços narrativos ligeiros e dificilmente se encontrará uma peça em que não haja alguns momentos épicos e líricos (ROSENFELD, 1982:18).

Anatol Rosenfeld afirma, categoricamente, que não há pureza de gêneros, pois, devido à multiplicidade da produção literária, a classificação tripartida – Lírica, Épica e Dramática – tornou-se insuficiente. Como mencionado anteriormente, os cantos II, VIII e XIX de **Invenção de Orfeu**, são composições poéticas imbuídas de traços estilísticos épicos. Isto é perceptível logo com a titulação “canto”, elemento formal de uma composição épica. Como

se pode constatar nos fragmentos dos versos selecionados do poema que narram a história de IC¹³:

1º - O amor puro, único e verdadeiro que IC sentia por DP: “Amou revelação, purificou-se, / nenhum amor descrito conseguiu o olhar doce [...] Amou-se” (I.O., c. IX, est. I).

2º - Referência aos campos do Mondengo, rio perto de Coimbra. N’**Os Lusíadas**, era o local onde IC vivia a suspirar pelo amor de DP e a colher os sonhos da mocidade: “como cativa a criação das cores / apenas liberdade para as flores” (I.O., c. IX, est. I).

3º - IC tem filhos com o príncipe DP: “[...] parindo baixa a real prole”, “rainha negra, mãe [...]” (I.O., c. IX, est. I).

4º - Ela é trazida pelos conselheiros Álvaro Gonçalves, Pêro Coelho e Diogo Lopes Pacheco à presença de D. Afonso IV para ser julgada: “Trouxeram-na os análogos algozes / diante da ambigüidade das essências” (I.O., c. IX, est. I).

5º - IC pede clemência ao rei: “e eis que as piedosas, íntimas insciências: / Levai-me à Cítia fria, ou Líbia ardente, / Onde em lágrimas viva eternamente” (I.O., c. IX, est. I).

6º - D. Afonso IV apieda-se da jovem, mas fica dividido entre as suas súplicas e a vontade do povo, que tenta persuadi-lo: “em que as asas divisas e a ferozes / asas (que eram da Luz magnificências), / confundem doces vozes e atrás vozes” (I.O., c. IX, est. I).

7º - D. Afonso IV aprova a sentença de morte e IC é assassinada: “Não podendo em sossego Inês estar / seus algozes mudaram-na na lida” (I.O., c. IX, est. I), “o punhal que a feriu é doce tília”, “Teu rosto primogênito gelado, / que pólen misterioso te empoeira?”, “quando se esvai na terra a curta vida” (I.O., c. II, est. XIX).

8º - A transladação do corpo de IC de Coimbra para um túmulo em Alcobaça: “Ó dorida paixão, acalma-te e ouve: / Fui buscá-la alta noite em seu caixão” (I.O., c. II, est. XIX).

¹³ A seleção dos versos de **Invenção de Orfeu**, que comprovam os traços narrativos deste poema, foi feita considerando os fatos reais da história de IC e os relatos míticos presentes n’**Os Lusíadas**.

9º - Trecho que remete à inscrição “Até ao fim do mundo”, gravada por DP no túmulo de IC: “e recomposta e para sempre viva” (I.O., c. VIII, est. I).

10º - A coroação e o reconhecimento de IC como rainha de Portugal: “[...] rainha viva-morta”, “Inês da terra. Inês do céu. Inês”, “Vem alta noite um rei peninsular / amá-la em sua última guarda; / pois que matar de amor bem que se mata / para se amar depois a morta abstrata” (I.O., c. II, est. XIX).

11º - A referência à viuvez de DP traz a idéia da polêmica discussão sobre a veracidade do casamento secreto com IC: “Roubou-a à negra paz minha viuvez” e “Apenas obtenção, logo viuvez” (I.O., c. II, est. XIX).

12º - A causa da morte real de IC é camuflada e a culpa de sua desgraça é atribuída ao amor: “Tu, só tu, puro amor e glória crua, / não sabes o que à face traduzias”, “Tudo deixaste, ó amor, ó engano cego, / Viver neste mundo acidental / e morrer de amor inda é certeza / de jamais parecer musa ou princesa” (I.O., c. II, est. XIX).

13º - O mito do amor após a morte: “Semelhante amor qual esse Rei houve / à dona Inês não é achado. Em vão! / É preciso louvá-lo e que se louve / o amor que além da morte é duração” (I.O., c. II, est. XIX).

14º - Alusão à fonte “Dos amores de Inês”, que teria se originado a partir das lágrimas de IC e das ninfas que rememoraram por longo tempo a tragédia: “As fontes dulçurosas desta ilha / promanam da rainha viva-morta” (I.O., c. II, est. XIX).

A fusão dos gêneros contribui bastante para a propagação da história de IC. Entretanto, deve-se reconhecer que o componente mítico e as relações com o simbólico e o imaginário que essa narrativa adquiriu são fundamentais para a variação e a permanência da heroína no imaginário nordestino.

3.2. “PERMANÊNCIA DE INÊS”: DE CAMÕES A JORGE DE LIMA

No processo de rememoração da heroína mítica, JL intercala em seu poema vários versos d’**Os Lusíadas**, revelando, assim, a influência que teve de Luís de Camões. As glosas ocorreram, algumas vezes, de forma literal ou através de sinonímia. Entretanto, muitos versos sofreram variações e supressões, como demonstra o quadro comparativo dos trechos das duas obras:

Os Lusíadas	Invenção de Orfeu
“Tu só, tu, puro amor, com força crua” (c. III, est. CXIX)	“Tu, só tu, puro amor e glória crua” (c. II, est. XIX)
“Estavas, Linda Ignês, posta em socego” (c. III, est. CXX)	“Estavas Linda Inês posta em repouso” e “Estavas, Linda Inês, posta em sossego” (c. II, est. XIX) “Estavas, Linda Inês, nunca em sossego” (c. IX, est. I)
“De dia, em pensamentos que voavam: [...]” Eram tudo memórias de alegria” (c. III, est. CXXI)	“Passando em descanso sobre a tez; que eram tudo memórias fugidias” (c. II, est. XIX)
“Traziam-na os horrficos algozes” (c. III, est. CXXIV)	“Trouxeram-na os análogos algozes” (c. IX, est. I)
“Ante o rei, já movido à piedade Mas o povo com falsas e ferozes Razões á morte crua o persuade. Ella com tristes e piadosas vozes” (c. III, est. CXXIV)	“diante da ambigüidade das essências” “em que asas divisas e as ferozes [...]” confundem doces vozes e atrás vozes. e eis que as piedosas, íntimas insciências” (c. IX, est. I)
“Põe-me em perpetuo e misero desterro, Na Scythia fria ou na Libya ardente Onde em lagrimas viva eternamente” (c. III, est. CXXVIII)	“Levai-me à Cítia fria, ou Líbia ardente, Onde em lágrimas viva eternamente” (c. IX, est. I)
“E, por memória eterna, em fonte pura As lagrimas choradas transformaram” (c. III, est. CXXXV)	“As fontes dulçurosas desta ilha promanam da rainha viva-morta” (c. II, est. XIX).
“Poem-me onde se use toda a feridade, Entre leões e tigres [...]” (c. III, est. CXXIX)	“alimentando leões dos réus perenes e dos leões igualmente necessária” (c. VIII, est. I).

N’Os **Lusíadas**, IC é identificada como “mísera e mesquinha”, “fraca dama delicada”, “pálida donzela”, “mãe triste”, “colo de alabastro”, “brancas flores” (as feições), “rainha”, “bela” e “linda Inês”. Algumas dessas designações foram reproduzidas em **Invenção de Orfeu** como “mãe”, “rainha”, “branca”, “bela” e “linda Inês”. Essa última foi repetida, pelo menos, nove vezes. JL acrescenta, ainda, outras designações e / ou adjetivações para se referir à IC: “louca”, “virgem”, “musa”, “doce”, “transparente” e “multípara”.

No poema épico também constela sucessões de reuniões múltiplas de imagens opostas e personificadas de IC que formam o seu imaginário poético. Verifique nas palavras destacadas dos versos selecionados como se configuram essas imagens no jogo de oposições¹⁴:

IMAGEM	IMAGENS OPOSTAS PERSONIFICADAS
1 ^a	“Ilha e “ilha e mareta <u>funda</u> , <u>raso</u> pego”
2 ^a	“Inês <u>desconstruída</u> ” e “Inês <u>recomeçada</u> ”
3 ^a	“Inês, <u>sutil</u> e <u>extrema</u> ”
4 ^a	“Inês <u>a só</u> , mas logo <u>a sempre festa</u> ”
5 ^a	“rainha <u>negra</u> , mãe e <u>branca</u> filha”
6 ^a	“ <u>subida</u> Inês” e “ <u>descida</u> em seus abismos”
7 ^a	“ <u>manhã</u> remurmurada pela <u>tarde</u> ”
8 ^a	“Inês da <u>terra</u> , Inês do <u>céu</u> ”
9 ^a	“Inês em <u>repouso</u> é <u>movimento</u> ”
10 ^a	“rainha <u>viva-morta</u> ”
11 ^a	“ <u>agitada</u> e <u>tranquila</u> como o vento”
12 ^a	“Agora <u>sombra</u> . <u>Iluminada</u> tez”

¹⁴ Da primeira imagem até a oitava corresponde ao c. IX, est. I de **Invenção de Orfeu**, o restante ao c. II, est. XIX.

Todas as imagens representam personificações de IC. Na 2ª, 6ª e 10ª pode-se perceber sua oscilação entre o mítico e o humano. Entretanto, ao contrário do que se possa imaginar, o antagonismo no interior das imagens não causa um conflito indissolúvel, mas evidencia o que está oculto (o inverso ou a segunda face da imagem). “O mito põe em ação uma lógica especial [...] que alguns apelidam de ‘conflitorial’, e que Lévi-Strauss tem tendência a designar por ‘dilemática’. O que significa, em suma, uma lógica que faz com que se mantenham juntos, se não as contradições, pelo menos os opostos” (DURAND, 1998:95). Se a lógica do mito é harmonizar conflitos e a poesia tem o poder de restabelecer o “equilíbrio mítico” (1998:52), é justificável que as contradições que envolvem o mito de IC em **Invenção de Orfeu** se relacionem harmonicamente, tecendo uma espécie de rede imaginária equilibrada.

O poeta trabalha com imagens arquetípicas. Trata-se de imagens universais que se dividem em “epitéticas” – qualidades perceptíveis – e em “substantivas” (1998:76). É possível visualizar nas imagens de IC vários arquétipos: sombra, luz, treva, alto, baixo, profundo, puro, mãe. A narrativa de IC, uma vez inscrita numa lógica mítica, participa da tensão antagonista inerente ao discurso do mito. IC tanto pode refletir sua própria imagem quanto oferecer uma inversão de si mesma. No jogo de oposições acontece a harmonização dos conflitos. A imagem “Inês em repouso é movimento” ilustra bem essa harmonia.

3.3. “INÊS DE MUITOS NOMES”

JL não se limita, apenas, a narrar em linhas poéticas a história de IC. Mas expõe, de forma sublime, a dimensão mítica que a personagem histórica adquiriu desde o trágico episódio de sua decapitação. É o mito de IC quem anima e movimenta a expressão literária de **Invenção de Orfeu**. Não apenas nos cantos que se propôs analisar, mas em todo o poema é perceptível, de modo latente ou patente, a presença desse mito.

O poema, assim, mantém uma relação de cumplicidade como o mito. Gilbert Durand enfatiza isto em **Campos do Imaginário** ao comentar que tanto o mito quanto o poema conferem “um sentido autêntico ao acontecimento humano ou ao destino” (1998:53). Esse autor reconhece a importância da missão que os poetas têm de comover as pessoas quando relembram os grandes mitos, “as melhores descobertas poéticas” (1998:53), em suas produções literárias. Talvez a proposta do poeta JL seja mesmo esta, nos comover mostrando a articulação do mito de IC com mitos perenes de todo um povo.

O parentesco que o poema épico de JL mantém com o *sermo mythicus* requer uma análise baseada no conceito de mitocrítica, desenvolvido por Gilbert Durand, que permite analisar o quanto uma narrativa está permeada pelo elemento mítico. Para esse autor, “o mito seria, de algum modo, o ‘modelo’ matriarcal de toda a narrativa, estruturado pelos esquemas e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa” (1998:246).

O mito de IC é a imagem da vida renascida. “Assim como a vida de desfaz de uma geração após outra, para renascer” (CAMPBELL, 1990:47), IC também passa pela experiência da morte e renasce de forma mítica, transcendental. Ela é: “eterno calendário procurado / Inês recomeçada, ala ritual”, “Inês desconstruída [...]”, “Inês que fulge quando o dia brilha / Ou se acinzentava quando o acaso avança”, “e nos dias dos mundos andarilha, /

andar incandescente que não cansa”, “Em nós mortes sofridas para versos” (I.O., c. IX, est. I), “Eras ontem rainha, hoje és ritual”. (I.O., c. II, est. XIX).

A repetição de sua história (o “eterno calendário procurado” de que fala JL) em textos de diversas épocas traz a consciência da imortalidade do amor após a morte. É essa experiência que é recontada como modelo na narrativa mítica da heroína em **Invenção de Orfeu**: “os seus frutos sonoros / querem que ela seja inscrição [...]”, “(Pessoa [...] mensageira)”, “morta de amor, amada que se mata / para se amar depois em morte abstrata” (I.O., c. IX, est. I), “semelhante amor qual esse Rei houve / à dona Inês não é achado. Em vão! / É preciso louvá-lo, e que se louve / o amor que além da morte é duração” (I.O., c.II, est. XIX).

Na poética de JL, as “mil faces” da heroína revelam problemas sociais, históricos e culturais, que fazem com que o homem se perceba como um elemento desta narrativa, numa demonstração explícita de integração do mito com o universo pessoal do leitor. Segundo Joseph Campell, é o mito quem faz com que a vida seja encarada como um poema, “um vocabulário, não de palavras, mas de atos e aventuras, que conota algo transcendente à ação localizada, de modo que você se sinta sempre em acordo com o ser universal” (1990:57).

A história está repleta de personagens que viveram em função da busca e da vivência do amor. Amor no sentido espiritual, ágape, mas também o amor romântico, o erótico, o amor-paixão. Os dois últimos estão sempre em jogo com Tânatos (pulsões de morte), como revelado no mito de Eros (ou Amor) e Psiquê. O desejo erotizado desperta a vontade de viver, ele é a própria pulsão de vida. Mas Tânatos quer que esse desejo seja abolido, que a matéria, o corpo, retorne ao estado inorgânico. Entretanto, Tânatos não reina soberanamente sobre Eros. O corpo dos amantes pode até retornar ao estado inanimado, mas Eros (pulsões de vida) se encarrega de imortalizar as tramas das paixões amorosas como uma mensagem vitoriosa sobre a morte. Por isto as mensagens de vida de personagens históricas que se

tornaram míticas transcenderam suas épocas e se tornaram, involuntariamente, circulares, com o intuito de abarcar a universalidade. É essa repetição que lança os fundamentos do processo do mito. Para Gilbert Durand,

é a característica que separa – mais ou menos, aliás – o mito da narrativa demonstrativa (o raciocínio, cujo exemplo mais puro é a demonstração matemática) e da narrativa narradora (“mostrativa”, poder-se-ia dizer, descritiva como a que é utilizada na “história natural”). É a “redundância” (Lévi-Strauss) que assinala um mito, a possibilidade de arrumar os seus elementos (mitemas em “pacotes” – enxames, constelações etc) sincrônicos (isto é, possuidores de ressonâncias, de homologias, de semelhanças semânticas) ritmando obsessivamente o fio “diacrônico” do discurso (DURAND: 1998: 247).

O mito de IC repete-se excessivamente em narrativas literárias, metamorfoseando-se de acordo com as múltiplas faces adquiridas, incorporando o jogo do próprio mito amoroso, um jogo onde a paixão e a razão nunca estão unidas. Ele acompanha a evolução do tempo, e, bem ou mal, sobrevive aos períodos de desgaste através de derivações, isto é, ele se articula com elementos pertencentes a outros mitos porque não está centrado numa “lógica demonstrativa”. Em **Invenção de Orfeu**, ele forma constelações homólogas com grandes mitos sagrados, como a “complexa tríade religiosa” – Eva, Virgem-Maria e Maria Madalena – e com outros mitos.

Percorre-se, agora, os “pequenos e grandes universos” de IC, “para que *a sua* [grifo nosso] face se revele” (LIMA, 1981:185). Mas, será tarefa fácil conseguir tal revelação da “musa aparecida de cem faces”? São tantos rostos adquiridos por essa “múltipara” que o poeta JL preferiu chamá-la “Inês de muitos nomes”. Ou será “ela-a-mais-de-cem”, “a mais de mil”? O fato é que ela apresenta-se multifacetada e composta por imagens arquetípicas num jogo de oposições, como se aludiu anteriormente.

A própria sociedade vive em torno da dualidade das situações. Ela é constituída pelos pares de opostos “homem-mulher” (macho-fêmea). Os jogos dilemáticos “certo-errado”, “bem-mal”, “sim-não”, “vida-morte”, dentre outros, são experimentados a todo instante pelo

pensamento humano, que reconhece essa dualidade e vive a optar por um dos opostos que satisfaça suas necessidades momentâneas, mesmo que sua escolha não seja a mais acertada.

Em sua poética, JL escolheu a mulher – IC – para mostrar, a partir de suas imagens arquetípicas, os pares de opostos que movimentam a vida. Mas, em que consiste o motivo desta escolha? Acredita-se que reside na idéia da mulher ter sido constantemente enigmática para o homem, que não sabe o que ela deseja, assim constatara Freud. “Ela é para o ele eterna contradição viva” (DELUMEAU, 1989:311).

Se o jogo de contrários é inato à vida, pode-se dizer que IC é a representação da própria vida. Ela se caracteriza pela oposição mítica-humana e suas “mil faces” nos levam a reflexões existenciais sobre a complexidade e a dualidade da vida. O verso “eras ontem rainha, hoje és ritual” (1981:70) mostra a passagem da personagem história para a mítica. Passagem que tem como exemplo mais conhecido no mundo ocidental a imagem do Cristo morto e ressuscitado. Com IC não ocorreu o milagre da ressurreição, embora ela pareça digna de tal fenômeno religioso, considerando as condições indignas e injustas de sua morte, mesmo porque isto estava reservado para o messias, segundo as inscrições bíblicas. Entretanto, uma estância de **Invenção de Orfeu** aproxima a nossa heroína das ações milagrosas de Cristo. Trata-se da relevância da leitura de sua história como narrativa exemplar. Observe: “Ó vidente através, ó Inês mirante, / Em nós mortes sofridas para versos / para que nesta vida o mudo cante / e o cego e o surdo e os homens controversos / apreendam todos teu geral instante” (1981:185). Aqui se evidencia a oitava face de IC, a redentora, violando a seqüência de faces que serão reveladas neste estudo.

Como numa proposição épica, JL inicia “Permanência de Inês” anunciando que cantará a “linda” e inquieta “Inês”. Com os versos “Estavas, linda Inês, nunca em sossego / e por isso voltaste neste poema” (1981:184), ele revela a primeira face de IC, a dela própria, a personagem histórica que já havia sido cantada nos versos de Camões. Essa é a imagem da

mulher encantadora, da sedutora “linda Inês”, que com sua beleza despertou a paixão em DP. Ela foi considerada a única responsável pela desavença entre o príncipe e seu pai, Afonso IV, e a possível causadora da desintegração do poderio português, caso sua união com DP se consumasse. Como IC pertencia à Castela, na visão daqueles que tramaram sua morte, os conselheiros reais, Portugal passaria a pertencer ao reino de Espanha.

Nesta acepção, a figura histórica de IC pode ser comparada ao mito de Eva, a responsável pela Queda do paraíso no **Gênesis**. É assim que a sua primeira face se transforma em segunda. Surge, então, a tentadora. Eva é o modelo feminino que “personifica a tentação, a sedução, a deserção, a inimiga, a ‘porta do diabo’ (DALARUN, 1990:33). Ela induz Adão ao pecado: “Vendo a mulher que a árvore era boa para se comer, agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou-lhe do fruto e comeu, e deu também ao marido, e ele comeu” (GÊNESIS 3:6). Adão e Eva são expulsos do paraíso, mas é a mulher que recebe a maior punição: “Multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez; em meio de dores darás à luz filhos; o teu desejo será para o teu marido, e ele te governará” (GÊNESIS 3:16).

Um grande castigo fora reservado à IC. Além das dores do parto, as dores do mundo, e do sofrimento amoroso, foi-lhe negada clemência e algozes tiraram-lhe a vida. Deixá-la viver poderia representar a Queda do poderio português? Teria ela despertado a paixão em DP com o intuito de dominá-lo para tomar-lhe o poder? A escolha pelo seu assassinio não comprova apenas o receio de Portugal perder sua hegemonia política, mas revela uma questão histórica implícita, o medo da dominação feminina de que fala Jean Delumeau na **História do medo no Ocidente: 1300-1888 – uma cidade sitiada**.

O terceiro modelo mítico feminino atribuído a IC é o da virgem-mãe¹⁵. Trata-se de um tema que ocorre em todo o mundo e adquire inúmeras formas, uma vez que se propaga nos

¹⁵ O modelo da virgem-mãe escolhido por JL foi o da Virgem-Maria. Nesse modelo há quatro representações femininas: a Virgem; a mãe divina, que conduz à Imaculada Conceição e a Assunção, a santa que sobe ao Céu e

contos populares e nos mitos (CAMPBELL, 2003:302). Joseph Campbell acredita que “as pessoas anseiam por alguma personalidade que, num mundo de corpos e almas distorcidos, represente outra vez as linhas da imagem encarnada”, E acrescenta: “Estamos familiarizados com o mito pertencente à nossa própria tradição” (2003:299). Isto justifica, em parte, porquê JL escolheu a “Maria concebida sem pecados” para mostrar a imagem da virgem-mãe refletida no mito de IC.

‘Dos quatro dogmas associados à Virgem-Maria pelo catolicismo todos foram utilizados na representação de IC no poema¹⁶. Somam-se, agora, mais quatro faces para IC, num total de seis:

DOGMA	REPRESENTAÇÃO DA VIRGEM-MÃE EM IC
1º – A Virgindade	“virgem Inês” e “fechada virgem”
2º e 3º – Maternidade divina e Imaculada Conceição	“[...] também / a própria conceição parindo baixa / a real prole [...]”
4º – Assunção	“entre arcanjos do céu etérea dança”, “subida Inês, efêmera altitude”, “Altiva cena”, “e segredos de amor ao céu transporta” e “Estavas, linda Inês, posta em sossego / para sempre no mundo sideral”

Tanto a Virgem-Maria quanto IC foram “as escolhidas”. A primeira recebeu do anjo Gabriel a anunciação de que iria conceber o redentor. A segunda foi a preferida de um rei, dentre tantas mulheres nobres de seu tempo para conceber sua “real prole”. Mas, a mulher

se afasta da putrefação. “A Imaculada Conceição estabelece que Maria seria o único ser privado do estigma do pecado original” (FRUGONI, 1990:478).

¹⁶ Os trechos e versos selecionados foram retirados do c. IX, est. I de **Invenção de Orfeu**, com exceção do verso “e segredos de amor ao céu transporta, que pertence ao c. II, est. XIX.

simples, como diz JL, “ó como a gente”, que resplandece na sua condição humana, também é a “sempre santa”. A concepção do mito mariano e a atribuição de santidade à IC no poema reforçam a idéia de que ela não cometera erro algum, e, mais ainda, que sua morte foi injusta e cruel. Por isto a importância de se retratar, poeticamente, sua ascensão ao Céu, tal qual acontecera com a Virgem-Maria.

Os versos seguintes retratam a imagem feminina que mais foi combatida e temida nas sociedades patriarcais, a mulher sedutora e pecadora, a responsável pela perdição do homem. Essa sétima face de IC e o inverso das faces religiosas apresentadas até agora. Na Idade Média, a mulher não dispunha de seu próprio corpo. Ele era considerado um patrimônio da família porque continha a honra dos homens da casa, por esse motivo tinha que ser constantemente vigiado (DUBY, 1990:332). Segundo George Duby,

nas residências nobres, sem divisão, [...] ela não pode escapar por muito tempo ao olhar dos que a espiam e que conjecturam que esta mulher é enganadora, fraca com são todas as mulheres. Surpreendem na sua conduta o menor indício de afronta, e logo a dizem culpada. Ela é então passível dos piores castigos (1990:332)

A estância abaixo mostra a ousadia da mulher em infringir as regras que o controle social exercia sobre o seu corpo. Aqui ela usufrui os prazeres que o seu corpo proporciona a si própria e ao outro, em benefício do pleno exercício da sexualidade que lhe fora negada.

Em chegando um inverno ela se incluía
nos cabelos de espumas verdejantes
das axilas; do púbis se cobriu
purinha entre barqueiros incessantes;
amortalhada Inês, Maria em rio,
passou ficando entando o que era dantes:
outra vez nua e lisa. Ó transparente,
ó carne, ó suor de sangue, ó como a gente.
(LIMA, 1981:186)

O primeiro verso parece justificar a ocasião do pecado. O “inverno” é a fria estação que pede o aconchego, o acolhimento, a busca por outro corpo que lhe proporcione o calor

necessário para enfrentá-lo. Neste caso, denota um pretexto feminino para o ato sexual. Observe que é a mulher quem busca se incluir entre os homens, os “barqueiros”.

O segundo verso faz referência aos cabelos compridos, “um símbolo tradicional da sedução feminina e o sinal do perigo que as mulheres representam” (FRUGONI, 1990:474). A suposta vasta cabeleira da sedutora IC é enfatizada pelo poeta através da metáfora “cabelos de espumas verdejantes”. Essa metáfora, juntamente com a imagem da mulher em um rio, traz à lembrança uma criatura mítica que se originou na Antigüidade Clássica, a sereia¹⁷, vista neste trabalho como a nona¹⁸ face de IC.

A sereia, em várias de suas representações, tem os cabelos compridos como um dos artifícios de sedução. Na tradição clássica, elas são descritas como protetoras, maternais, prostitutas, santas, divindades, ameaçadoras e vorazes. Esses dois últimos atributos se destacam nas lendas medievais. A voracidade da sereia, na Idade Média, parece estar associada ao pecado e às tentações.

Casualmente ou não, o mito de IC, oriundo da Idade Média, adquiriu na poética de JL os atributos mais marcantes da sereia idealizada nesse período. A referência ao modo como ela está vestida, “amortalhada”, é um indício de que este ser maléfico induz os “barqueiros” ao perigo do naufrágio, à desgraça. O verso “passou ficando entando o que era dantes”, se refere tanto ao encanto que as sereias lançam aos homens, quanto ao destino destes que passavam pelo rio e por ali mesmo ficavam.

Entretanto, é a nudez do corpo quem mais atrai os “barqueiros” à perdição. Desprovida de sua mortalha, a “Maria em rio” não é mais a sereia com cauda de peixe, visto que o poeta cita o púbis, mas sim uma mulher que entrega o seu corpo a vários parceiros sexuais, a prostituta, a décima face de IC no poema. A imagem do corpo atraentemente despido e

¹⁷ A representação da sereia que a autora deste trabalho visualiza na poética de JL é a sereia-peixe, uma criação da Idade Média.

¹⁸ A oitava face de IC, a redentora, foi trazida na página 46, confira.

oferecido aos homens que passam incessantemente pelo rio revela o momento da sedução e o pecado da mulher. O verso “outra vez nua e lisa” revela a constância do ato sexual dessa mulher transgressora.

A transgressão parece continuar com o rompimento de um tabu oriundo da antiguidade e adquirido pelo cristianismo, o coito com a mulher no período da menstruação (RANKE-HEINEMANN, 1996:33). O trecho “Ó transparente, ó carne, ó suor de sangue” remete ao ato sexual com a mulher menstruada, considerada impura. Ambos serão dignos de punição por se entregarem à luxúria: “Se um homem se deitar com mulher no tempo da enfermidade dela e lhe descobrir a nudez, descobrindo a sua fonte, e ela descobrir a fonte do seu sangue, ambos serão eliminados do meio do seu povo” (LEVÍTICO, 20:18).

A citação do nome de “Maria” no quinto verso, numa outra estância poderia se referir à Virgem-Maria, visto que o poeta faz referência à Virgem no início do canto IX, entretanto, contextualizado nesta estância, visualiza-se a nona face de IC, a de Maria Madalena, “a prostituta arrependida que escolhe o caminho de purificação e de penitência” (DALARUN, 1990:49). Com a visualização dessa face se completa a complexa tríade religiosa representada em IC no poema.

Maria Madalena foi perdoada dos seus pecados. Será que a “Maria” do poema, a IC, também alcançará a salvação? Arrependida sim, mas salva não. O arrependimento é perceptível no canto II quando ela clama por viver uma vida sofrida na “Cítia fria” ou na “Líbia ardente”. Entretanto, esta súplica lhe foi negada.

É então que a pecadora, a Maria Madalena, se transfigura na décima primeira face de IC, a heroína histórica Joana d’Arc. Seu destino é bastante conhecido: “Queimada viva, logo ressurrecta / Subversiva, refeita das fogueiras” (LIMA, 1981:186). Acusada de bruxaria e heresia, Joana d’Arc é submetida a um tribunal, é julgada e condenada à morte. O mesmo ocorreu com IC, com exceção das acusações sofridas pela primeira. Entretanto, pairava sobre

as duas a acusação de subversão da ordem política e social. Ambas perderam a vida, mas voltaram da morte ressurrectas. Joana d'Arc foi declarada inocente e canonizada pela Igreja, a responsável por sua morte. IC foi coroada rainha depois de morta do mesmo Estado que a condenou e se tornou mítica.

O trecho “refeita das fogueiras” também remete ao mito da Fênix¹⁹, a décima segunda face de IC. Há outros trechos no poema que remontam a esse mito: “Inês refaz-se simultaneamente”, “pois fora a restituída”, “Inês recomeçada”, “Inês que fulge quando o dia brilha / ou se acinzenta quando o acaso avança” (1981:184-186). Há também uma referência ao ninho de ramos aromáticos feito pela Fênix que antecede o seu processo de renascimento: “e em cujos ramos suave se enrodilha” (1981:70).

A dialogia entre a Fênix e IC consiste na imortalidade que ambas conservam. A primeira garante o seu renascimento das próprias cinzas. A segunda, depois de morta, foi trazida das sombras por um rei apaixonado que a corôa rainha. Sua majestade foi reconhecida, seu amor por um rei mitificado e sua fama se espalhou além-mar tornando-a imortal na literatura, na voz do povo e no imaginário de muitos povos.

Como num jogo de encaixe, onde cada peça se une uma na outra, as faces de IC vão se revelando, uma após outra. Mas, antes que cada face se feche e se configure na rigidez de uma imagem posta, visualiza-se, nesta mesma face, uma nova imagem sobreposta. É o que vem demonstrando a análise das “mil faces” da heroína neste trabalho.

De Fênix renascida IC assume a face de Eurídice, a amada de Orfeu²⁰. Esta é a décima terceira imagem de IC encontrada no poema. O episódio de Eurídice e Orfeu se assemelha ao

¹⁹ “Quando a ave Fênix percebia que sua vida secular estava chegando ao fim, fazia um ninho com ervas aromáticas, que entrava em combustão ao ser exposto aos raios do Sol. Em seguida, atirava-se em meio às chamas para ser consumida até quase não deixar vestígios. Do pouco que sobrava de seus restos mortais, se arrastava milagrosamente uma espécie de verme que se desenvolvia de maneira rápida para se transformar numa nova ave, idêntica à que havia morrido. [...] O mito da Fênix foi interpretado na era cristã como um símbolo de ressurreição [...]. No Oriente a ave virou símbolo de felicidade, virtude e inteligência. Na mitologia grega a ave Fênix representa o Sol que morre à noite e renasce pela manhã tornando-se o eterno símbolo da morte e do renascimento da natureza ” (Fênix<http://pt.wikipedia.org/wiki/F%C3%Aanix>. Acesso em 27/04/06).

²⁰ “Orfeu, descido aos Infernos para buscar Eurídice, toca as cordas de sua lira. Com seu canto, emociona Plutão

de IC e DP. Em vida, os casais não puderam usufruir o amor que por pouco tempo vivenciaram. Enquanto Eurídice e IC passaram pela experiência da morte, seus amantes buscaram trazê-las à vida. Orfeu fora um pouco mais infeliz vendo sua amada se distanciar ao lançar-lhe um olhar precoce. Já DP lograra mais êxito. Não pudera, obviamente, devolver a vida que IC perdera, no entanto, proporcionou-lhe uma coroação póstuma digna de uma rainha. Depois de transladar o corpo da amada para um honroso túmulo, mandou construir um outro igual para si, lado a lado, para que vivessem, simbolicamente, unidos por toda a eternidade. A narrativa mítica desses casais reconhece que ambos só puderam, realmente, vivenciar uma união após a morte.

Os trechos do poema selecionados, abaixo, revelam a dialogia da história de IC com o episódio de Orfeu e Eurídice: “descida em seus abismos, augurada / para que nela o clima sempre mude”, “Ó dorida paixão, acalma-te e ouve: / Fui buscá-la alta noite em seu caixão / Roubou-a à negra paz minha viuvez. / Pajens, vive de novo a sempre Inês” (1981:70,185)

O imaginário do mito de IC é simbólico. Ele está inscrito numa “lógica flutuante”, o que possibilita sua articulação com outros mitos que povoam a memória do homem luso-brasileiro. Em **Invenção de Orfeu**, esse mito vai se metamorfoseando, assumindo múltiplas faces e formando uma cadeia imaginária. As metamorfoses identificadas no interior do mito são chamadas de derivações (DURAND, 1998:97). Entende-se, portanto, que a reunião de diferentes personagens míticas no imaginário poético de IC são derivações que mostram o conjunto das lições e das mensagens que o mito de IC transmite.

e Prosérpina, os seres incorpóreos e a própria noite. Consegue que lhe seja devolvida aquela que a morte lhe tirara, sob a condição de não se voltar para ela antes de tê-la trazido para a luz do dia. Ele a precede, portanto, no estreito caminho envolvido em espesso nevoeiro mas, uma vez à beira do mundo, cede à impaciência de rever seu rosto. Eurídice é imediatamente sugada pelo abismo, onde se desfaz como fumaça. (BRICOUT, 2003:13).

CAPÍTULO 4

A IMAGEM ALEGÓRICA DE IC: UM EROS DILACERADO OU A PERSONIFICAÇÃO DE SOFRIMENTOS AMOROSOS

As imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem, mas pelas flores poéticas e míticas que revelam.

(C. G. JUNG. Os arquétipos e o inconsciente coletivo).

Quanto mais bela, mais sublime e abrangente se tornou a imagem transmitida pela tradição, tanto mais afastada está da experiência individual.

(C. G. JUNG. Os arquétipos e o inconsciente coletivo).

4.1. LA VICTIME: ALEGORIA DE UM AMOR EM RUÍNAS

Nos capítulos anteriores, este trabalho mostrou o modo como se apresenta o mito de IC na oralidade e na literatura. Agora, é chegada a hora de verificar como se dá essa representação no discurso iconográfico.

Sabe-se que “um mito assinala-se e demarca-se de qualquer outro discurso” (DURAND, 1998:95), não apenas pelo léxico. O mito de IC é um exemplo disto, aqui ele é analisado numa tríade – provérbio, poesia e escultura –, não esgotando, com isso, suas formas de atualização.

A escultura **La victime**²¹, objeto de estudo deste capítulo, foi esculpida em 1994. Observe na figura 1 a forma como o escultor representou alegoricamente a personagem IC.



Figura 1 – “Inês de Castro”
(detalhe)
Francisco Brennand, 1994

FONTE: BRENNAND, Francisco. **Esculturas, desenhos e objetos** (1960/1999). Exposição na Casa França Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa França Brasil, 29 de maio a 23 de junho de 2000. Curador Olívio de Tavares de Araújo.

²¹ Esta escultura compõe o acervo de obras de FB. As instalações plásticas deste escultor estão localizadas numa antiga fábrica de cerâmica herdada do pai na cidade de Recife, Pernambuco.

La victime reproduz o desfecho da história biográfica de IC presente no provérbio “Agora é tarde, Inês é morta”. Ela subsegue duas outras esculturas, ambas datadas de 1993, de mulheres²² apresentando uma mesma característica em suas imagens, a morte por decepamento do colo. Esculpida em cerâmica, a imagem *petrifica* em memória visual o martírio de IC. Ela se solidifica banhada em sangue e dor, corroborando uma visão do amor sublime e efetivando em outro tipo de experiência estética as sanções amorosas. A construção de uma *estátua* para IC baseada no fato histórico trabalhado nas narrativas literárias revela um aspecto teatral do mito. A leitura da imagem na escultura explicita e decifra o que a escrita criou. Em contraste com os textos escritos, nos quais o significado dos signos é invisível, o signo gravado na argila habilita uma recepção de leitura mais convincente da dor amorosa, constitui visualmente o *pathos* para o receptor, constrói uma cadeia imaginária e real de identificações porque quando lemos imagens revela-se mais facilmente o caráter temporal da narrativa. Amplia-se o que é limitado e por meio da arte de narrar histórias confere-se à imagem imutável uma vida infinita, confere-se visualmente a intemporalidade do mito.

A alegoria²³ se caracteriza por expor uma coisa e querer significar outra. Nela o “alegorista diz a morte, e quer significar a história” (ROUANET, 1984:39). É o que acontece com a escultura de IC esculpida por FB. Ao mesmo tempo em que ela mostra a forma como se deu a morte de IC, o que constitui uma parte da narrativa biográfica deste Ser, ela também

²² As esculturas às quais a autora se refere são as de Maria Antonieta de Habsburgo e Charlotte de Corday, mulheres que morreram na guilhotina. A primeira era austríaca e esposa do rei da França Luís XVI. Ela exerceu grande influência política sobre o marido, e, conseqüentemente, sobre a França. Foi detida, encarcerada e condenada à morte em 1793, durante a Revolução Francesa (Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Antonieta. Acesso em 15/04/2006). A segunda também foi morta no mesmo ano. Suas ações estão relacionadas ao “movimento federalista normando, que exigia o regresso à ordem, o respeito das identidades locais, da lei e da propriedade, e que contestava o poder político de Paris e do clube jacobino”. Charlotte de Corday premeditou o assassinato do jornalista Jean-Paul Marat. O ato de Charlotte Corday teve conseqüências devastadoras. Os girondinos, acusados de organizarem o atentado foram perseguidos, e quando presos rapidamente executados. Os clubes políticos femininos foram proibidos e fechados, e Olympe de Gouges, autora da *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* [Declaração dos direitos da mulher e da cidadã] foi presa em 20 de Julho, sendo guilhotinada posteriormente”. (Fonte: **Enciclopédia Britannica**: edição de Internet – MAZEAU, Guillaume. «Les cent vies de Charlotte Corday». In: _____. *L'Histoire*, n.º 285, Mars 2004, págs. 64-69).

²³ “Etimologicamente, ‘alegoria’ deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na agora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra” (ROUANET, 1984:37).

quer significar a face dolorosa da história das mulheres. “Nisto consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio” (BENJAMIN, 1984:188).

O título da escultura não deixa explícito de que a mulher ali representada é IC. Quantas mulheres não foram *vítimas* da história da humanidade? Quais delas não poderiam estar ali esculpidas? É importante ressaltar que ao colocar o título da escultura em francês, FB redimensiona o mito para uma outra nacionalidade. Isto é significativo porque mostra que esse mito não é só português, mas universal. O observador precisa recorrer a um recurso catalográfico ou a um indicativo qualquer que o leve à descoberta de que se trata de IC. Neste caso, o título que se inscreve na alegoria, **La victime**, se aplica ao tema universal do interdito amoroso e, o segundo, **Inês de Castro**, ao elemento alegórico que é a própria personagem intitlada. Isto porque a alegoria é uma “recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado inacessível, epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível” (DURAND, 1995:10).

O hábito de titular duplamente é típico de obras alegóricas. Talvez por ser da natureza da própria alegoria não encerrar em si mesma a sua significação, como ocorre com o símbolo que exige “clareza... brevidade, graça e beleza” (BENJAMIN, 1984:186). Na alegoria, ao contrário, não há uma “totalidade momentânea”. A imagem que ela representa não deve ser vista como uma forma conclusa, mas ela requer uma “progressão, uma seqüência de momentos” (1984:187) para ser decifrada. Se isto for realmente possível, porque a alegoria está inserida numa lógica mítica e seu significado está sempre por ser decifrado. Recorde-se que o mito se renova a cada nova época e assume inúmeras derivações.

A história *particular* de IC na escultura é vista como exemplo para expressar uma situação *universal*, as dores de amores. Através do “processo de substituição”, característico da alegoria, “cada pessoa, cada coisa pode significar qualquer outra” [...], esses suportes da

significação são investidos de um poder [...] que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica. (1984:187). Assim, considera-se que **La victime** se tornou uma “hierofania”, ou seja, algo que se mostrou sagrado no imaginário luso-brasileiro.

Segundo Mircea Eliade (2001:18), “manifestando o sagrado, um objeto qualquer se torna ‘outra coisa’ e, contudo continua a ser ‘ele mesmo’, porque continua a participar do meio cósmico envolvente”. Logo, a escultura de IC além de expor sua trágica história de amor, mostra também a personagem envolta numa aura sagrada, visto que é no “campo do não-natural, do não-profano que se situa o discurso mítico” (DURAND, 1998:94). IC não é apenas uma personagem histórica, mas também assume um aspecto enigmático, uma outra alteridade. Sua história de vida não se limita a um relato histórico, mas se reveste de “pregnância simbólica” e garante seu “eterno retorno” no inconsciente coletivo da lusofonia.

No capítulo introdutório da **Origem do drama barroco alemão**, de Walter Benjamin, Paulo Sergio Rouanet, observa que “a alegoria se organiza através da morte” e seu “esquema básico é a metamorfose do vivo no morto” (ROUANET, 1984:38). Essa metamorfose é visualizada na alegoria de FB quando ele esculpe um rosto mumificado, transitando entre a vida e a morte. Essa forma de representar IC não é uma inovação desse escultor, exceto a imagem do rosto atado. Em 1984, Lima de Freitas pintou IC em metamorfose, e, em 1987 ele repetiu o feito retratando-a com a metade do corpo em decomposição. Observe as alegorias da “rainha morta-viva” de Lima de Freitas para conferência do esquema de que se falou acima, ou seja, a presença da vida no elemento morto nas figuras 2 e 3:

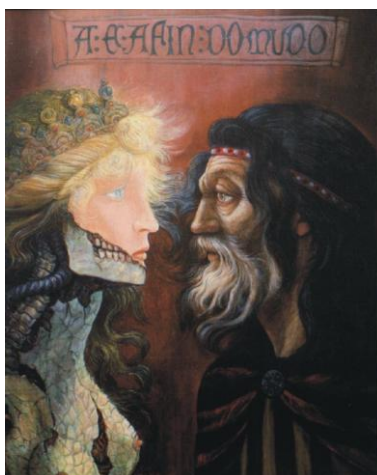


Figura 2 – “Até a fim do mundo”
Lima de Freitas, 1984

FONTE: SOUSA, Maria Leonor Machado de. **Inês de Castro**: um tema português na Europa. Lisboa: Edições 70, 1987.



Figura 3 – “A que depois de morta foi rainha”
Lima de Freitas, 1987

FONTE: SOUSA, Maria Leonor Machado de. **Inês de Castro**: um tema português na Europa. Lisboa: Edições 70, 1987.

Nesta segunda tela (figura 3) há um componente copilado por FB: a cabeça decapitada, mas presa ao corpo e com sangue a escorrer. Esse detalhe é o elemento primordial que remete ao significado que a escultura suscita, a dor amorosa sofrida pela personagem. O uso de um “elemento concreto ou exemplificativo do seu significado” é próprio do signo alegórico porque ele almeja traduzir uma idéia. (DURAND, 1995:9). Observe a representação da dor imaginada pelo *escultor-alegorista* na figura 4:



Figura 4 – “Inês de Castro”
Francisco Brennand, 1994

FONTE: BRENNAND, Francisco. **Esculturas, desenhos e objetos** (1960/1999). Exposição na Casa França Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa França Brasil, 29 de maio a 23 de junho de 2000. Curador Olívio de Tavares de Araújo.

A obra alegórica não prima pela beleza. O que mais importa nela é o seu significado e o compromisso em revelar a verdade dos acontecimentos, por isto apresenta uma afinidade especial com a crítica. Segundo Kátia Muricy, as “obras alegóricas só são belas na medida em que contêm uma verdade digna de ser objeto do conhecimento” (1987:504). Concorde-se com esta observação no momento em que se busca na escultura de IC não a sua beleza externa, escultural, mas o valor de uma significação, a descoberta do enigma que ela traz consigo. Onde está o *belo* numa imagem de mulher que sangra senão no seu significado?

Ao invés de beleza o observador vê tristeza. As marcas do sofrimento são evidentes e críveis de suscitar a piedade no mais insensível dos homens. A escultura questiona, choca, incomoda... Quem é essa mulher de face atada? O que ela fez de tão grave para ter sido castigada por tal martírio? A verdade é que **La victime**, enquanto obra alegórica, mostra a face mórbida da história, no que ela tem de mais doloroso, injusto e desprezível.

Se o que diz Mircea Eliade sobre o mito exprimir um “comportamento humano”, é certo que a escultura de IC mostra um modelo de execução típico de uma época, em especial, do Estado português da Idade Média. Ela é uma obra de cunho histórico que revela a rigorosidade com que foi punida a mulher – a IC – que ousou contrariar e desarmonizar esse Estado pelo amor de seu príncipe.

Para uma melhor compreensão da significação simbólica da obra de FB no imaginário do mito amoroso de IC é importante verificar como Walter Benjamin expõe o objetivo da alegoria:

[...] a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como topopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não numa caveira. E porque não existe, nela, [...] nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano. Essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo (BENJAMIN, 1984:39).

É no terreno dessa triste revelação proposta pela alegoria que **La victime** está inserida. A escultura mostra a imagem da mártir, da vítima enigmática – recorde-se que ela não é nomeada IC, mas *a vítima* –, literalmente petrificada em sua dor. Entretanto, a imagem esculpida com sinais indicativos de decapitação (o sangue que escorre em seu pescoço e rodeia sua face atada), certamente, não é estranha ao observador. Além de ela desencadear a metáfora do sofrimento, conseqüentemente, poderá levá-lo a rememorar todo um acervo histórico e literário de que ele tem conhecimento, fazer mesmo uma regressão ao seu conhecimento cultural acumulado com o propósito de desvendar o enigma da personagem alegórica. O desvendamento faz como que o observador perceba que a metáfora ali representada é a do sofrimento amoroso, a dor do amor impossível também realçada no provérbio popular e na poética de JL.

Com a criação de **La victime** o escultor também revisita o mito bíblico da criação do homem. Da mesma matéria que Adão fora criado, do “pó da terra”, também fora modelada a mulher, a escultura de IC. FB faz uma metáfora do demiurgo – um elo de ligação entre os deuses e os homens, revelando o aspecto transumano de IC.

Segundo Mircea Eliade, ao recordar e reatualizar um mito, o homem das sociedades arcaicas é “capaz de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os Antepassados fizeram *ab origine*” (ELIADE, 1989:19). Não é este o caso do homem das sociedades modernas²⁴ porque ele acredita que os acontecimentos são irreversíveis. Entretanto, o mito se faz presente “nas fantasias e nostalgias” desse homem e, ainda, a “literatura psicológica habituou-nos a reencontrar a mitologia na atividade inconsciente e semiconsciente de cada indivíduo” (ELIADE, 1957:19).

Antes de ser corpo petrificado em cerâmica, a alegoria de IC sofre um processo de transformação alquímica ao ser lapidada e transformada em matéria manuseável, assim como

²⁴ Entende-se por “homem moderno” aquele pertencente à sociedade ocidental contemporânea.

o homem no início dos tempos pelo seu criador, conforme relato de **Gênesis**. Os elementos – terra, água e fogo – se combinam para originar o fruto da experiência dos devaneios de FB, o *criador-alquimista*. No relato bíblico da formação do homem “uma neblina subia da terra e regava toda a superfície do solo. Então formou o Senhor Deus ao homem do pó da terra, e lhe soprou nas narinas o fôlego da vida, e o homem passou a ser alma vivente” (GÊNESIS 2:6-7). A imagem da mulher esculpida fala por si: além de ser memória visual de IC é recriação mítica da origem humana. Mas é inegável que a ela falta um sopro vital, certamente o quarto elemento alquímico, responsável pela completude do ciclo de sua criação. Ele é aquele que tudo movimenta e que se faz sentir, ele é o sopro que dará vida à criação de FB e fará movente a memória petrificada de IC no imaginário do Nordeste. Esse elemento se faz epifânico através da voz do povo. É o sopro da voz proverbial de que se falou na segunda seção deste trabalho quem espalha a todos a lembrança de um amor que a escrita e a iconografia registraram e que permanece acesa na chama da tradição oral.

Na **Poética do Devaneio**, Gaston Bachelar garante que a palavra é “o devaneio falado das substâncias”. E acrescenta, ela “chama a matéria ao nascimento, à vida, à espiritualidade” (1988:69). Logo, o provérbio “Agora é tarde, Inês é morta” dialoga com **La victime** chamando-a a vida. Eles falam de um passado historicamente morto, mas trazem à contemporaneidade uma situação amorosa que terminou em tragédia como ilustração dos dramas amorosos ainda hoje vivenciados pelo homem moderno.

4.2. O PATHOS AMOROSO EM *LA VICTIME*

A história de amor de IC e DP se desenvolveu num cenário de intrigas políticas com grande promessa de sofrimento. Desde cedo, o amor-paixão que unia os amantes estava ligado à morte, pois se tratava de um tipo de relacionamento que desacordava os ditames da lei portuguesa. Essa história antecede a dominação do território brasileiro pelos portugueses em 1500. Eles a trouxeram na bagagem para o Brasil, juntamente com o modo como vivenciavam o amor.

Relatos de histórias de amores interditadas no Brasil Colônia foram contadas pela pesquisadora Mary Del Priori, em **História do amor no Brasil**. Nele são discutidas as medidas drásticas tomadas contra o amor considerado transgressor do ponto de vista político-social. Um dos casos é o romance de uma jovem mulata de São Paulo que almejava se casar com um homem cego. Os parentes não toleravam a união e recorreram ao chefe político da capitania. O governador mandou prender a noiva que contrariava a família, fê-la assinar um documento desistindo do casamento e, ainda, a baniu do lugar (DEL PRIORE, 2006:26). Uniões matrimoniais consideradas desiguais – seja por causa do preconceito, da recusa da transmissão da propriedade, por paixão ao por qualquer outro motivo que desagradasse a Igreja ou o Estado – teriam que ser imediatamente combatidas. Para a primeira, os cônjuges só poderiam se unir se fosse para procriar e lutar contra o adultério (2006:28).

Antes de ser um sacramento, o casamento era “uma instituição básica para a transmissão do patrimônio, sendo sua origem fruto de acordos familiares e não da escolha pessoal do cônjuge” (2006:27). O amor-paixão ou qualquer outro sentimento que desencadeasse a atração física deveria ser ignorado em nome da racionalidade.

A união de IC e DP era considerada politicamente arbitrária. O medo de que o patrimônio português passasse a pertencer aos filhos de IC – recorde-se que esta pertencia a

outro Estado, a Espanha –, desestabilizando e interrompendo a cadeia da transmissão do poder, desencadeou a idéia de sua morte. D. Afonso IV, auxiliado por seus conselheiros, decidiu que era preciso inibir a ação dessa mulher considerada transgressora e instauradora do caos no reino português. Com o intuito de acabar com a ameaça política que rondava o Estado, eles tramaram o assassinio de IC rompendo, definitivamente, com os laços afetivos que a prendiam ao príncipe DP, herdeiro da coroa. A razão prevaleceria em detrimento da emoção.

A dominação do homem pela mulher sempre foi temida. Receia-se que ele seja acometido de tal paixão que se deixe governar pelos vícios da carne, pela luxúria. A imagem do ser amado ou sua presença leva o homem a reações instintivas, isto porque há uma relação de dependência do amante pelo amado. Tirar a vida de IC para aqueles que tramaram sua morte seria como se impedisse DP de cometer desatinos que comprometessem a hegemonia política de seu reino. Porém, concordaram seus carrascos, deixá-la viver significaria uma ameaça para o herdeiro legítimo do trono, D. Fernando, filho de D. Constança, que poderia perdê-lo para um *bastardo*.

A paixão amorosa de IC e DP está inserida na concepção ocidental de amor, que, segundo Octavio Paz, é caracterizado por três componentes: “a transgressão, o castigo e a redenção” (1994:32). A transgressão dos amantes ocorreu quando ambos se entregaram ao desvario de uma paixão desautorizada pelo Estado que, coincidentemente, representa a própria família de uma das partes. Esta última sempre endossava o discurso da Igreja contra a atividade sexual extraconjugal, outro elemento que condenava ainda mais os amantes. O castigo para a mulher foi a sentença de morte. Para o homem coube a dor da separação e a solidão, a eterna sensação de incompletude causada pela falta da amada.

Historicamente, a redenção de IC veio com a divulgação do suposto casamento secreto com DP. O matrimônio seria uma forma de reconhecimento e de valorização de IC enquanto

esposa, e não amante. Ele era um antídoto contra o pecado e a fornicção (DEL PRIORE, 2006, 86). Mas sua redenção também ocorreu no plano mítico. A história do seu amor trágico resistiu ao tempo e vem sendo cultuada a cada nova geração.

Os obstáculos enfrentados pelo amor, necessariamente, não se findam com a morte. O *pathos* amoroso provoca saudade e a busca pelo outro. Foi o que fez Orfeu descer até o mundo dos mortos para recuperar sua amada Eurídice. Desta mesma dor ocasionada pela mutilação de perder o ente querido fora acometido DP, que não suportou o sofrimento amoroso e foi buscar a amada “alta noite em seu caixão” (LIMA, 1981:70) para coroá-la. Se sua intenção era mostrar o seu amor imortalizando-a como rainha de Portugal ele conseguiu muito mais, fazer com que ela renascesse no mito do amor após a morte.

O mito de IC foi criado pela incompletude amorosa. Ele também revisita o mito do andrógino²⁵ no que corresponde à busca da outra metade levada pela morte. De acordo com esse mito, “é inato nos homens o amor de uns para os outros, o amor que restabelece nossa primitiva natureza e que, no empenho de formar de dois seres um único, sana a natureza humana” (PLATÃO, 191d). O desejo de DP de retomar a união quebrada, de unir-se para sempre é manifestado no ato da coroação, onde rei e rainha “viva-morta” formariam uma só unidade. Ele também experimenta a sensação de morte sem aquela que ama, se une a ela nesse estado inanimado, mas também deseja que ela viva, que participe do seu mundo, por isso insiste em trazê-la de volta. Ele a quer rainha de seu reino, mas “o desejo de envolvimento total dos amantes só se realiza inteiramente na morte” (DEL PRIORE, 2006:71). Como aconteceu com Orfeu e Eurídice, mesmo com todo esforço que fez o marido

²⁵ No **Banquete**, o mito do andrógino corresponde ao terceiro gênero da humanidade. O primeiro é o masculino e o segundo o feminino. O andrógino condensa as duas primeiras partes. Certa vez, o andrógino rebelou-se contra os deuses. Zeus não perdoou essa afronta e decidiu puni-los com a separação de seus corpos. As partes divididas ansiavam o tempo todo por sua outra metade e passaram a não querer fazer mais nada separadas. Juntavam-se, mas acabavam morrendo. Zeus, então, passou os seus membros reprodutores para frente (ambos se encontravam nas costas) e deu-lhes o poder da procriação. A reprodução, portanto, só era possível entre os seres de sexo diferenciado. Saciados momentaneamente seus desejos, cada Ser poderia voltar às suas atividades normais. O desejo de se juntar formando um todo foi o que deu origem ao amor (PLATÃO, 189d-191d).

para resgatar a mulher do reino da morte, a *união* de IC e DP só se deu, de fato, após a morte. Nos túmulos, lado a lado, onde jazem os corpos dos amantes, está a seguinte inscrição: “Até ao fim do mundo”.

Mas é na inscrição “La victime” da alegoria de FB que se revela a concretização do *pathos* amoroso: o amor-paixão como sinônimo de dor. Etimologicamente, a palavra paixão traz em seu significado a passividade (*pathos*), coisa que se sofre afetando o corpo e a alma. Nesta, acepção, IC é considerada o sujeito paciente. As marcas da mutilação e do sofrimento são evidentes na imagem esculpida.

Todos os atrativos físicos de IC foram vedados em **La victime**: a beleza, o corpo, os cabelos, os olhos. O corpo atado é uma simbologia do medo e da preocupação dos homens contra a “armadilha mortífera” que a beleza feminina representa. Se “nenhuma mulher é bela impunemente nem sedutora inocentemente”, certamente, ela utiliza esses atrativos para conseguir o que deseja: se apossar do homem e do poder. A morte de IC por seus carrascos e a mutilação do seu corpo dá um caráter simbólico à sua morte, que foi dupla: morre a pessoa e também se pune o corpo, receptáculo e desencadeador das paixões amorosas. Isto se comprova pela poética das cantigas de amor do trovadorismo português em que o poeta projeta no olhar, no *ver*, o princípio da paixão, motivo este que está explicitado no tratado do amor cortês de André Capelão (2000), onde o teórico enfatiza que do olhar vem o pecado. O símbolo da luxúria que seduziu DP, o corpo, deveria ser decepado. Cortaram o colo de IC. É por isto que **La victime**, também, é uma denúncia histórica dos crimes cometidos contra a mulher no que corresponde ao relacionamento amoroso.

A alegoria mostra um corpo que foi calado, obrigatoriamente silenciado, mudo em seu desejo. O rosto está envolto numa espécie de faixa, remetendo à repressão imposta à mulher, fazendo uma apologia ao cultuado véu, “adorado pelo cristianismo como marca do pudor feminino” (PERROT, 2003:21). Segundo Michelle Perrot, o véu “é o instrumento e o símbolo

da invisibilidade e do silêncio imposto às mulheres em virtude do perigo que se crê que elas representam. O véu exprime, pois, o medo que os homens têm das mulheres e sua vontade de se apropriar de seus corpos” (2003:21). Além de uma vítima, FB reproduziu a imagem de IC associada ao pecado. Neste caso, ela teria que ser reduzida ao silêncio porque encarnava a tentação e a perdição do homem. O véu é a barreira inibitória da ação sedutora da mulher. Era preciso esconder-lhe não só a beleza, mas também o “olhar”, a porta de entrada do perigo. Na reprodução de um discurso masculino sobre o “olhar da mulher”, Uta Ranke-Heinemann mostra que ele é o responsável pela perturbação da alma do homem (1996:134). Assim, vê-se no olhar cerrado de IC um obstáculo para o exercício da sexualidade feminina. A mulher imaginada na escultura está condicionada à obscuridade, não pode seduzir nem se deixar seduzir e, conseqüentemente, participar do jogo amoroso.

A alegoria ainda revela outra forma de reprimir a sensualidade e a sexualidade feminina. Os cabelos, “signo supremo da feminilidade” (PERROT, 2003:15), estão enrolados com um tecido, outra vez há uma alusão ao uso do véu que esconde os atrativos femininos. Os cabelos disciplinados são também um modelo de como a mulher deve de portar, ou seja, de forma a não chamar a atenção. Ainda hoje os gestos da mulher devem ser comedidos. Nada de riso, de vestimentas extravagantes, de falatório, enfim, nenhuma ousadia lhe é permitida sob o risco de comprometer-lhe a decência.

A beleza feminina foi totalmente suprimida em **La victime**. Da mesma forma o amor. Este foi, simbolicamente, aprisionado e destruído. Entretanto, o corpo, a vida e a paixão amorosa silenciada na escultura não se apresentam ao observador como matéria inerte. Ao contrário, eles falam, denunciam as atrocidades cometidas e pensadas contra a mulher.

A sensação de incompletude deixada em DP com a morte da mulher amada suscitou o desejo de tê-la novamente. Hoje, num mundo de amores erotizados e do culto ao individualismo busca-se a aura perdida de um amor romântico, de um amor-paixão. A vida

amorosa atualmente se diferencia da dos nossos pais, dos nossos avós, dos nossos antepassados. “O amor e as formas de amar se transformam ao longo dos séculos” (DEL PRIORE, 2006:13). As transformações ocorridas na vida privada e nos costumes comprovam isto: o uso da “pílula e as discussões sobre o aborto, o feminismo e os movimentos de minorias, a progressão das uniões livres, os corpos nus expostos na mídia e na propaganda, enfim, a liberação da palavra e do olhar mudaram a vida das pessoas e sua maneira de ver o amor” (2006:13). Entretanto, em meio à evolução das relações amorosas no Brasil, a pesquisadora Mary Del Priore vê nas revoluções contemporâneas um certo regresso ao “amor ideal e inatingível”. É no cerne dessa discussão que o amor interditado de IC se torna atual e exemplar. Ela vai se configurar como um amor permanente e intenso, tal qual o amor procurado e idealizado pelo jovem hoje.

Sabe-se que na realidade amorosa encontra-se a dependência, a traição, a rejeição, a doação, o medo de perder o outro e o sacrifício. Tudo isso é comum ao amor em todas as épocas. É por isso que **La victime**, ao mostrar uma situação vitimada da mulher na Idade Média, é uma alegoria atualizada que transcende a memória cronológica dessa época e remete a uma leitura da história amorosa das mulheres no Ocidente. Ela reflete o *pathos* amoroso, as dores e os dramas de amores de ontem, hoje, amanhã e sempre.

Isto é corroborado pelo poeta JL ao falar de IC nos versos “Vai ser constelação de um mundo novo, / esperança maior de eterno povo” (1981:70). Atada em seus desejos, ela foi uma vítima que clamou pela vivência do amor-paixão e proclamou uma releitura sobre os limites amorosos. Hoje se reconhece e se entende com maior clareza o mito de IC porque ele desvela muitas marcas: o antifeminismo, a exclusão pela violência dos amores não toleráveis pelo sistema, as condenações radicais com julgamentos sem apelações, a hipocrisia dos modelos de “cortesia” em relação ao código amoroso, a preservação das vantagens lícitas e

ilícitas, o estigma do adultério como manifestação do amor carnal, a condenação às relações adúlteras, as concepções sobre amor, e, sobretudo, sobre a mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os mitos são infinitos em sua revelação.

(JOSEPH CAMPBELL. **O poder do mito**)

Será que “agora é tarde” e “Inês é morta”? Ou será que IC é a “restituída”, como diz o poeta JL?

No *corpus* analisado neste trabalho – o provérbio “Agora é tarde, Inês é morta”, os cantos II, VIII e IX de **Invenção de Orfeu** e a escultura **La victime** –, observou-se um conjunto de imagens arquetípicas que compõem o universo político-social e mítico de IC. Constatou-se que as constelações de imagens da heroína mítica se inscrevem e se (re)inventam no imaginário nordestino.

O imaginário, além de dá suporte para a permanência das imagens arquetípicas de IC em narrativas diversas, também possibilita a articulação dessas imagens com a vida do indivíduo social e com outras personagens históricas e míticas no jogo de inter-relações.

Uma das funções do mito é legitimar o acontecimento humano, por isso ele é atemporal e circular. Ele não se traduz completamente, mas revela sentimentos e ações humanas perceptíveis no cotidiano. Certamente, esse é um dos motivos pelos quais o mito de IC é apresentado multifacetado na poética de JL e de se adaptar à multiplicidade das situações quando é pronunciado no provérbio popular.

A transcendência da personagem histórica se inicia com sua morte. Ela se torna mítica e, conseqüentemente, passível de mutações. Na constelação de personagens femininas de seu imaginário poético visualiza-se: a mulher, a mãe, a santa, a rainha, a amante, a pecadora, a heroína, a vítima amorosa. A estas imagens se juntam outros mitos com os quais IC estabelece um diálogo e a função exemplar e inquietante do provérbio de que não se deve lamentar tardiamente por algo irremediável.

Todas as faces reveladas contêm um elemento que está no fundamento desse mito: a dor do amor. É típico de uma personagem heróica realizar uma façanha que a torne reconhecida e exemplar. A proeza de IC foi a luta pela liberdade amorosa numa sociedade castradora do feminino.

Na condição de sujeito paciente, destino que lhe fora reservado pela história das mulheres, ela enfrentou as forças adversas ao amor e, mesmo sendo morta, retornou do abismo da morte para a vida e está na contemporaneidade anunciando a vitória de Eros sobre Tânatos.

Depois de um período de sofrimento, dor e obscuridade IC renasce como uma Fênix para se tornar manifesto, lamentação no provérbio e denúncia na escultura **La victime**. Quanto às suas faces no poema épico, estas representam mensagens múltiplas de vida como simbologia da ação libertadora e transformadora da mulher frente ao destino que lhe fora reservado.

“Agora é tarde, *o mito é vivo* [grifo nosso]” e IC vai tecendo sua trajetória no imaginário nordestino. A história de seu amor impossível, proveniente da Idade Média, está inserida na atualidade como uma história de retorno e reconhecimento. Certamente, o amor de IC será revivido a cada nova paixão, suas lágrimas choradas, suas dores... sentidas quando a coragem de amar se rebelar contra costumes cristalizados, ditados pela moral política, social ou religiosa.

O que se constata é que muitas são as *ineses* que sofreram e continuarão sofrendo as angústias desencadeadas na luta pelo amor. Isto porque a mulher, ainda, continua sendo vítima do próprio medo que desperta nos homens, dos olhares maledicentes daqueles que condenam o amor-paixão desprendido do matrimônio e dos rótulos e punições que lhe atribuem os padrões sociais no que corresponde à sua trajetória amorosa desde sempre.

O mito de IC apresenta duas características essenciais para a sua permanência no imaginário do Nordeste: a “derivação” de que se falou no final do terceiro capítulo e a “perenidade”. Assim, sendo “sempiterno” ele não desaparece. Por isso IC continua se (re) inventando e seus *encantos* servindo como motivo para a criação literária e como força transformada da condição vitimada da mulher.

ANEXO

CANTO II DE INVENÇÃO DE ORFEU

SUBSOLO E SUPERSOLO

XIX

Estavas linda Inês posta em repouso
mas aparentemente bela Inês;
pois de teus olhos lindos já não ousa
fitar o torvelinho que não vês,
o suceder dos rostos cobiçoso
passando sem descanso sob a tez;
que eram tudo memórias fugidias,
máscaras sotopostas que não vias.

Tu, só tu, puro amor e glória crua,
não sabes o que à face traduzias.
Estavas, linda Inês, aos olhos nua,
transparente no leito em que jazias.
Que a mente costumeira não conclua,
nem conclua da sombra que fazias,
pois, Inês em repouso é movimento,
nada em Inês é inanimado e lento.

As fontes dulçurosas desta ilha
promanam da rainha viva-morta;
o punhal que a feriu é doce tília
de que fez a atra brisa santa porta,
e em cujos ramos suave se enrodilha,
e segredos de amor ao céu transporta.
Não há na vida amor que em vão termine,
nem vão esquecimento que o destine.

Não podendo em sossego Inês estar,
foi preciso mudá-la, nesta lida,
tão inconstante lida – mar e mar.
Descansa a doce Inês na sombra ardida.
Vem alta noite um rei peninsular
amá-la em sua última guarda;
pois que matar de amor bem que se mata
para se amar depois a morta abstrata.

Semelhante amor qual esse Rei houve
á dona Inês não é achado. Em vão!
É preciso louvá-lo, e que se louve
o amor que além da morte é duração.
Ó dorida paixão, acalma-te e ouve:
Fui buscá-la alta noite em seu caixão.
Roubou-a à negra paz minha viuvez.
Pajens, vive de novo a sempre Inês.

E para que não finde a eterna lida
e tudo para sempre se renove
nessa constante musa foragida;
entre Andrômedas e Órions alas move.
A sua trajetória é tão renhida,
que a multidão celícola comove.
Vai ser constelação de um mundo novo,
esperança maior de eterno povo.

Ó paz, ó fim, ó mundo inominado
descansa doce névoa mensageira.
Teu rosto primogênito gelado,
que pólen misterioso te empoeira?
Calendário de lumes começado,
dormida potestade, luz primeira,
eras ontem rainha, hoje és ritual.
Que destino de gente supra-real!

Estavas, linda Inês, posta em sossego
para sempre no mundo sideral;
baila tudo em redor ao teu ofego,
tudo no atlas celeste era teu graal!
Tudo deixaste, ó amor, ó engano cego,
Viver neste mundo accidental
e morrer pelo amor inda é certeza
de jamais parecer musa ou princesa.

Estavas, linda Inês, repercutida
nesse mar, nessa estátua, nesse poema,
e tão justa e tão plena e coincidida,
que eras a alma da vida curta; e extrema
quando se esvai na terra a curta vida.
Tu te refluís na vaga desse tema,
eterna vaga, vaga em movimento,
agitada e tranqüila como o vento.

Inês da terra. Inês do céu. Inês.
Pronunciada dos anjos. Lume e rota.
Apenas obtenção, logo viuvez.
Depois noviciaria. Antes remota.
Agora sombra. Iluminada tez.
Ontem forma palpável. Hoje ignota.
Mas sempre linda Inês, paz, desapego,
porta da vida para os sem-sossego.

CANTO VIII

BIOGRAFIA

I

(...)

Inventar uma Inês e procurá-la
nas faces das Ineses naturais.
Ó dura imposição dessa Inês posta
em sossego infantil entre salgueiros
e recomposta e para sempre viva
contra as forças adversas, sempre santa.

E há a coluna vindo de outras eras
de sombra densa e face refrangida
contra todas as musas anexadas,
debruçadas na ogiva ainda estreita,
alimentando leões dos réus perenes
e dos leões igualmente necessária.

(...)

CANTO IX

PERMANÊNCIA DE INÊS

I

Estavas, linda Inês, nunca em sossego
e por isso voltaste neste poema,
louca, virgem Inês, engano cego,
ó múltipara Inês, sutil e extrema,
ilha e mareta funda, raso pego,
Inês desconstruída, mas eurema,
chamada Inês de muitos nomes, antes,
depois, como de agora, hojes distantes.

Porém penumbra vaga ou talvez acha
celeste consumindo-se, também
a própria conceição parindo baixa
a real prole; de súbito ninguém
nessas longínquas órbitas que enfaixa
com seus cabelos, ela-a-mais-de-cem,
a mais de mil, Inês amorfa e aresta,
Inês a só, mas logo a sempre festa.

Inês que fulge quando o dia brilha
 Ou se acinzentada quando o acaso avança,
 rainha negra, mãe e branca filha,
 entre arcanjos do céu etérea dança,
 e nos dias dos mundos andarilha,
 andar incandescente que não cansa,
 poema aparentemente muitos poemas,
 mas infância perene, tema em temas.

Ela fechada virgem, via-a em rio;
 eu era os meus sete anos, vendo-a vejo
 a própria poesia que surgiu
 intemporal, poesia que antevejo,
 poesia que me vê, verá, me viu,
 ó mar sempre passando em que velejo
 eu próprio outro marujo e outro oceano
 em redor do marujo trasmontano.

Meu pai te lia, ó página de insânia!
 E eu o escutava, como se findasses.
 Findasses? Se tu eras a espontânea.
 A musa aparecida de cem faces,
 a além de mim e além da Lusitânia,
 como se além da página acenasses
 aos que postos em teus desassossegos,
 cegam seus olhos por teus olhos cegos.

Ó vidente através, ó Inês mirante,
 Em nós mortes sofridas para versos
 para que nesta vida o mudo cante
 e o cego e o surdo e os homens controversos
 apreendam todos teu geral instante,
 teus pequenos e grandes universos,
 teu aparecimento em Mira-celi,
 para que tua face se revele.

Perfeitamente posta nas entranhas,
 planos, colunas, ramos, perspectivas,
 Inês erecta, lindes sempre estranhas,
 as auroras de sol tremulam vivas,
 os cabelos de nuvens, rubras anhas
 de lãs esvoaçadas, mas cativas,
 como cativa a criação das cores,
 apenas liberdade para as flores.

Inês, porém, jamais, jamais fundada
 quer indicar talvez, uma inquietude,
 inquietude de Inês apoderada,
 subida Inês, efêmera altitude,

descida em seus abismos, augurada,
para que nela o clima sempre mude.
Inês refaz-se simultaneamente,
Obumbra os horizontes, cobre o poente.

Nenhum tribuno em ti nem duros rostos,
mas gentios trazidos, livros santos,
e seus antepassados, puros mostos
de espíritos ornados de áureos cantos;
nem as sombras dos mantos são desgostos,
mas são talares, são voejados mantos.
Nem Héspero nem Júpiter nem Cronos
podem resplandecer com mores tronos.

Amou revelação, purificou-se,
nenhum amor descrito conseguiu o olhar doce.
Inês resplandecente, sempre estio,
conheceu-se em seus símbolos. Amou-se,
pois fora a restituída. Coexistiu.
Chispa inventiva, Inês florida arena
marasmos espezinha. Altiva cena.

Reclina-se sem medo e sem alarde,
ó fábula sem par, comédia infusa,
manhã remurmurada pela tarde;
a atitude é tão justa nessa musa
que a forma aguda nos aspectos arde,
Inês primordiada, era conclusa,
os seus frutos sonoros querem que ela
seja inscrição, apenas fria estela.

Trouxeram-na os análogos algozes
diante da ambigüidade das essências,
em que as asas divisas e as ferozes
asas (que eram da Luz magnificências),
confundem doces vozes e atrás vozes;
e eis que as piedosas, íntimas insciências:
Levai-me à Cítia fria, ou Líbia ardente,
Onde em lágrimas viva eternamente.

Não podendo em sossego Inês estar,
seus algozes mudaram-na na lida,
na continuada lida – mar e mar.
E eis que a sombra colaça e a luz ardida
são nos espaços – elo circular,
asas obsidionais à asa da vida,
morta de amor, amada que se mata
para se amar depois em morte abstrata.

Ó paz, ó tudo, ó mundo inominado!

(Pessoa a doce névoa mensageira.)
 O rosto primogênito gelado,
 de pólen misterioso se empoeira,
 eterno calendário procurado,
 Inês recomeçada, ala ritual,
 terra da vida, afã ascensional.

Existes, linda Inês, repercutida
 nessa plaga de sonho, nesse poema,
 e tão lua dormida e coincidida
 entre luares, de súbito diadema,
 que a trajetória muda mais renhida,
 e te refluis na vaga desse tema,
 constante vaga, vaga em movimento,
 pródiga e vinda como o próprio vento.

Inês da terra, Inês do céu, Inês.
 Preferida dos anjos. Árdua rota,
 conúbio consumado, anteviuvez.
 Mas após amplidão sempre remota,
 branca existência, face da sem tez.
 Ontem forma palpável. Hoje ignota.
 Eterna linda Inês, paz, desapego,
 Porta recriada para os sem-sossego.

Em chegando um inverno ela se incluía
 nos cabelos de espumas verdejantes
 das axilas; do púbis se cobriu
 purinha entre barqueiros incessantes,
 amortalhada Inês, Maria em rio,
 passou ficando entando o que era dantes:
 outra vez nua e lisa. Ò transparente,
 ó carne, ó suor de sangue, ó como a gente.

Queimada viva, logo ressurecta,
 subversiva, refeita das fogueiras,
 adelgada como início e meta;
 as palavras e estrofes sobranceiras
 narram seus gestos por um seu poeta
 ultrapassado às musas derradeiras
 da sempre linda Inês, paz, desapego,
 porta da vida para os sem-sossego.

(LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1981. (Col. Prestígio), p.69-71, 150-151,184-186).

BIBLIOGRAFIA

FONTES PRIMÁRIAS

- BRENNAND, Francisco. **Esculturas, desenhos e objetos** (1960/1999). Exposição na Casa França Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa França Brasil, 29 de maio a 23 de junho de 2000. Curador Olívio de Tavares de Araújo.
- LIMA, Jorge de. **XIV alexandrinos**. Rio de Janeiro: Artes gráficas, 1914.
- _____. **O mundo do menino impossível**. Maceió: Casa Trigueiros, 1925.
- _____. **Salomão e as mulheres**. Rio de Janeiro: Paulo Pongetti, 1927.
- _____. **Essa negra Fulô**. Maceió: Casa Trigueiros, 1928.
- _____. **Novos poemas**. Rio de Janeiro: Pimenta de Melo & Cia, 1929.
- _____. **Poemas escolhidos**. Rio de Janeiro: Andersen Editores, 1932.
- _____. **O anjo**. Rio de Janeiro: Cruzeiro do Sul, 1934.
- _____. **Calunga**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935.
- _____. **Tempo e eternidade**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935.
- _____. **Quatro poemas negros**. Cambuqueira: edição do *Jornal de Cambuqueira*, 1937.
- _____. **A túnica inconsútil**. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1938.
- _____. **A mulher obscura**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1939.
- _____. **Poemas negros**. Rio de Janeiro: edição da *Revista Acadêmica*, 1947.
- _____. **Livro de sonetos**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1949.
- _____. **Guerra dentro do beco**. Rio de Janeiro: A Noite, 1950.
- _____. **Castro Alves / Vidinha**. (Edição de Luís Santa Cruz.). Rio de Janeiro: Artesanato Cristo Operário, 1952.
- _____. **Invenção de Orfeu**. 1 ed. 1952. Rio de Janeiro: Ediouro, 1981. (Col. Prestígio).
- _____. **Obra completa**. Volume único. BUENO, Alexei (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

FONTES SECUNDÁRIAS

- ANTÔNIO CARLOS e JOCAFI. “Dona da Casa”. Intérprete: Antônio Carlos e Jocafl. In: **ANTÔNIO CARLOS E JOCAFI, 20 super sucessos**. Rio de Janeiro: Sony Music Brasil, p1998, 1 CD, Faixa 6.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS / ABNT**. Rio de Janeiro. Normas ABNT sobre documentação. Rio de Janeiro, agosto de 2002.
- BACHELAR, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BATAILLE, Georges. O erotismo. Lisboa: Edições Antígona, 1988.
- BÉDIER, Joseph. **O romance de Tristão e Isolda**. Trad. Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Col. Elogio da Filosofia). 197-221p.

- BENJAMIN, Walter. “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985. 197-221p.
- BÍBLIA SAGRADA**. Trad. João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: DIFEL, 1989. (Col. Memória e Sociedade).
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1977.
- _____. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BRICOUT, Bernadette (org). **O olhar de Orfeu: os mitos literários do ocidente**. Trad. Leila Oliveira Benoît. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa**. V. 8. São Paulo: Saraiva, 1968.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1963.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix / Pensamento, 2003.
- _____. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. Org. Betty Sue Flowers. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CANDIDO, Antonio. “O Mundo-Provêrbio”. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. 95-122p.
- CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Trad. Ivone Castilho Benedetti; Trad. do latim e notas Claude Buridant. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (Col. Gandhara).
- CARDOSO, Sérgio... [et al.]. **Os sentidos da Paixão**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. Direção de Afonso Arinos de Melo Franco. 2 ed. V. 186. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978 (Col. Documentos Brasileiros).
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito: uma contribuição ao problema dos nomes dos deuses**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CERTALDO, Paulo de. “Libro de buoni costumi”, nº 209. In: _____. **Mercanti scrittori**. ed. V. Branca. Milão: Rusconi, 1986. 43p.
- CERVINSKIS, André. “Inês de Castro e o mito do amor eterno”. **Correio das Artes: Suplemento quinzenal do jornal A UNIÃO**, João Pessoa, ano. LIV, nº 141. 3 e 4 de dezembro de 2005. 20-23p.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CUNHA, Helena Parente. “Os gêneros literários”. In: _____. PORTELLA, Eduardo... [et al.]. **Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.
- DALARUN, Jacques. “Olhares de clérigos”. In: _____. DALARUN, Jacques... [et al.]. **História das mulheres no Ocidente: a Idade Média**. Direção Christiane Klapisch-Zuber. Trad. Ana Rosa Ramalho... [et al.]. V. 2. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: EBRADIL, 1990. 29-63p.
- DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- _____. **História das mulheres no Brasil**. Coord. de textos Carla Bassanezi. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

- _____. **História do amor no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800 – uma cidade sitiada**. Trad. Maria Lucia Machado; Trad. das notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DIEHL, Astor Antônio. **Cultura historiográfica: memória, identidade e representação**. São Paulo: EDUSC, 2002.
- DRUMMOND, Roberto. **Inês é morta**. São Paulo: Geração Editorial, 1993.
- DUBY, George. **Idade Média, Idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. “O modelo cortês”. In: _____. DALARUN, Jacques... [et al.]. **História das mulheres no Ocidente: a Idade Média**. Direção Christiane Klapisch-Zuber. Trad. Ana Rosa Ramalho... [et al.]. V. 2. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: EBRADIL, 1990. 331-352p.
- _____. **As damas do séc. XII: Heloísa, Leonor, Isolda e muitas outras**. Lisboa: Teorema, 1996.
- _____. **Dames du XII siècle III: Eve et les préêtres**. Paris: Gallimard, 1996.
- _____. **Damas do século XII: a lembrança dos ancestrais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- DUBY, George e PERROT, Michelle. **Imagens da mulher**. Lisboa: Afrontamento, s.d.
- DUMÉZIL, Georges. **Do mito ao romance**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Col. Tópicos).
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. Lisboa: Editora Presença, 1989.
- _____. **A fé do sapateiro**. Brasília: Editora Iniversidade de Brasília, 1995.
- _____. **A imaginação simbólica**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995. (Col. Perspectivas do homem: as culturas, as sociedades).
- _____. **Campos do imaginário**. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1998. (Col. Teoria das artes e literatura).
- _____. **Mito e símbolo e mitologia**. Lisboa: Presença, s. d.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ELIADE, Mircea. **Mitos, sonhos e mistérios**. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1957.
- _____. **Mito e realidade**. 2 Ed. V. 52. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Col. Debates).
- _____. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1989. (Col. Perspectivas do homem: as culturas, as sociedades).
- _____. **Origens**. Lisboa: Edições 70, 1989a. (Col. Perspectivas do homem: as culturas, as sociedades).
- _____. **Imagens e símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA, Antônio. “A Castro”. In: _____. SOUSA DA SILVEIRA, Álvaro Ferdinando. **Textos Quinhentistas**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1971. 134-174p.
- FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- FRUGONI, Chiara. “A mulher nas imagens, a mulher imaginada”. In: _____. DALARUN, Jacques... [et al.]. **História das mulheres no Ocidente: a Idade Média**. Direção Christiane Klapisch-Zuber. Trad. Ana Rosa Ramalho... [et al.]. V. 2. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: EBRADIL, 1990. 461-511p.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Col. Encanto Radical).

- GOLDGRUB, Franklin. **Mito e fantasia**: O imaginário segundo Lévi-Strauss e Freud. São Paulo: Ática, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Vértice, 1982.
- JOLLES, André. **Formas Simples**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 1981.
- KONDER, Leandro. **Walter Benjamin**: o marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- KRISTEVA, Júlia. **História de amor**. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LACERDA, Roberto Cortes de; LACERDA, Helena da Rosa Cortes de e ABREU, Estela dos Santos. **Dicionário de provérbios**. Provérbios franceses definidos por Didier Lamaison. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- LACOUÉ – LABARTHE, Philippe. **A imitação dos modernos**: ensaios sobre arte e filosofia. In: _____. FIGUEIREDO, Virginia de Araújo e PENNA, João Camilo. Trad. João Camilo Penna... [et al.] – São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LAUAND, Luiz Jean. **Provérbios e educação moral**: a filosofia de Tomás de Aquino e a Pedagogia árabe do Mathal. São Paulo: Hottopos, 1997.
- LE GOFF, Jaques. “Memória”. In: _____. **História e Memória**. São Paulo: UNICAMP, 1994.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. V.32. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Col. Debates).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1970.
- LUCCHESI, Marco. “O sistema Jorge de Lima”. In: _____. LIMA, Jorge de. **Obra Completa**. Volume único. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- MARINHO, Maria de Fátima. **O romance histórico em Portugal**. Porto: Campo das Letras, 1999.
- MATOS, Marlise. **Reinvenções do vínculo amoroso**: cultura e identidade de gênero na modernidade tardia. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2000.
- MAZEAU, Guillaume. “Les cent vies de Charlotte Corday”. In: _____. *L'Histoire*, n.º 285, Mars 2004, págs. 64-69p. Disponível em: **Enciclopédia Britannica**: edição de internet.
- MELETÍNSKI, Eleazar Mossiéevitch. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- _____. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini... [et al.]. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- MELLO, Beliza Áurea de Arruda. **Redemoinhos na encruzilhada do imaginário ibero-paraibano**: pactos da mulher com o diabo do medieval aos folhetos de cordel. João Pessoa: UFPB, 1999. (Tese de doutorado em Literatura Brasileira – Programa de Pós-Graduação em Letras). 121-307p.
- MENDES, Murilo. “Invenção de Orfeu”. In: _____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1952. 913 – 922p.
- MURARO, Rose Marie e BOFF, Leonardo. **Feminino e masculino**: uma nova consciência para o encontro das diferenças. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.
- MURICY, Katia. “Benjamin: política e paixão”. In: _____. CARDOSO, Sérgio... [et al.]. **Os sentidos da Paixão**. São Paulo: Companhia das letras, 1987. 497-508p.
- NEUMANN, Erich. **Amor e Psiquê**: uma interpretação psicológica do Canto de Apuleio, uma contribuição para o desenvolvimento da psiquê feminina. Trad. Zilda Hutchinson Schild. São Paulo: Cultrix, s.d.
- NOGUEIRA, Júlio. **Dicionário e gramática de Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos S.A., 1960.
- PATAI, Raphael. **O mito e o homem moderno**. São Paulo: Cultrix, 1972.

- PAZ, Octavio. **A dupla chama**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERROT, Michelle. “Os silêncios do corpo”. In: _____. **O corpo feminino em debate**. Org. Maria Izilda Santos de Matos e Rachel Soihet. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- PLATÃO. **O banquete**: apologia de Sócrates. Trad, Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Belém: EDUFPA, 2001.
- RANKE-HEINEMANN, Uta. **Eunucos pelo reino de Deus**: mulheres, sexualidade e Igreja Católica. Trad. Paulo Fróes. 2. ed. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos. 1996.
- RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **Folclore**. V. 4. Rio de Janeiro: Bloch: FENAME, 1980. (Col. Biblioteca Educação é Cultura).
- ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: _____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ROUANET, Sérgio Paulo. “Teoria do alegórico”. In: _____. BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Col. Elogio da Filosofia). 37-47p.
- SEGALEN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 22.ed. rev. e ampl. de acordo com a ABNT. São Paulo: Cortez, 2002.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. **Inês de Castro**: um tema português na Europa. Lisboa: Edições 70, 1987.
- SOUZA, Aldinida de Medeiros. “Agora é tarde... Inês é morta?”. **Preá**: revista de cultura, Natal, ano. 1, p. 42-43, maio 2003.
- THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- TORRANO, Jaa. “O mundo como função das musas”. In: Hesíodo. **Teogonia**: a origem dos deuses. Trad. Jaa Trajano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado... [et al.] – São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. “Cosmogonias e mitos de soberania”. In: _____. **As origens do pensamento grego**. 5. ed. São Paulo: DIFEL, 1986. 73-85p.
- _____. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. Trad. Haiganuch Sarian – Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- WATT, Ian P. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suelly Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.
- WIKIPÉIA: edição de internet. <<http://pt.wikipedia.org/wiki/>> Acesso em 27/04/06.