

## O MONÓLOGO DE INÊS DE CASTRO NO CANCIONEIRO GERAL DE GARCIA DE RESENDE. GESTO DE TEATRALIDADE

INÊS DE CASTRO'S MONOLOGUE IN GARCIA DE RESENDE'S  
CANCIONEIRO GERAL. GESTURE OF THEATRICALITY

**Geraldo Augusto Fernandes**  
Universidade Federal do Ceará  
geraldofernandes1@gmail.com

**Resumo:** Garcia de Resende, ao invocar Inês de Castro a contar “o gualardam / que do amor recebeo”, mostra um dos elementos da teatralidade antecedentes ao teatro português. Essa teatralidade demonstra como a Poética do tempo se ligava cada vez mais à Retórica antiga. No poema 861, “Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Ines de Castro, que El-Rei Dom Afonso, o Quarto de Portugal, matou em Coimbra, por o Príncipe Dom Pedro, seu filho, a ter como mulher e polo bem que lhe queria nam queria casar, enderençadas às damas”, Resende vale-se do discurso *epidítico* - discurso elogioso dirigido a um espectador acerca da virtude da louvada Inês de Castro. Neste artigo, proponho analisar as *Trovas* como representativas deste discurso e como ele congrega elementos que compõem a referida teatralidade.

**Palavras-clave:** *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, Teatralidade, Retórica quinhentista, Inês de Castro, Garcia de Resende

**Abstract:** Garcia de Resende, invoking Inês de Castro to tell “o gualardam / que do amor recebeo”, shows one of the elements of theatricality that preceded the theater founded by Gil Vicente. This theatricality demonstrates how the Poetics was increasingly linked to ancient Rhetoric. In the poem 861, “Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Ines de Castro, que El-Rei Dom Afonso, o Quarto de Portugal, matou em Coimbra, por o Príncipe Dom Pedro, seu filho, a ter como mulher e polo bem que lhe queria nam queria casar, enderençadas às damas”, Resende makes use of the epidictic speech - a flattering speech addressed to a spectator about the virtue of the praised Inês de Castro. In this article, I propose to analyze the *Trovas* as representative of this discourse and how it brings together elements that make up the referred theatricality.

**Keywords:** Garcia de Resende's Songbook, Theatricality, Sixteenth-century Rhetoric, Inês de Castro, Garcia de Resende.

Sabemos que no teatro, principalmente no medieval onde os aparatos cênicos eram escassos ou mesmo inexistentes, as personagens são absolutamente fundamentais, sendo através da sua voz e gestos, além da indumentária típica ou simbólica, que os fatos se dão a conhecer.

Maria do Amparo Tavares Maleval<sup>1</sup>

<sup>1</sup> MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. Gil Vicente: pregação e(no) teatro. Mistérios da Virgem / Mofina Mendes. Série Estudos Medievais, 6: Temas e representações, (Org. Geraldo Augusto

O mito<sup>2</sup> “Inês de Castro” foi primeiramente divulgado, de forma poética, por Garcia de Resende<sup>3</sup>, no seu belíssimo poema “Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Ines de Castro, que El-rei Dom Afonso, o quarto de Portugal, matou

---

Fernandes. [s.n.], 2020, p. 113. Disponível em:

<http://gtestudosmedievais.com.br/index.php/publicacoes/temas-e-representacoes.html>

*Dedico este artigo à minha querida amiga Amparo. Tive o prazer de conhecer a Amparo durante uma das edições dos “Encontros Internacionais de Estudos Medievais” da ABREM, não me lembra o local e a data, mas me lembra que foi durante meu Mestrado. Minha orientadora, a meu pedido, indicou-me para fazer parte do Grupo de Trabalho Estudos Medievais da ANPOLL e a Amparo me aceitou como visitante. Desde então meus contatos com minha amiga foram durante congressos e, mais frequentemente, por email ou whatsapp. Em 2016, fui eleito o coordenador do GT, para o biênio 2016-2018 e depois deste para o biênio seguinte. Em 2020, publicamos o e-book bianual da Série Estudos Medievais 6, tendo a Amparo contribuído com um capítulo. Neste mesmo ano de 2020, minha amiga participaria do ENANPOLL, em dezembro, quando apresentaria uma comunicação com o título “Dos pastoris castelhanos ao pastoril português de Gil Vicente”. Por infelicidade, dias anteriores a Amparo foi internada com Covid-19, falecendo posteriormente. Daí em diante, restou a tristeza pela perda da minha amiga, a qual deixou saudade que perdura. Olhando pelo lado positivo, a herança que deixou como estudiosa da Idade Média galego-portuguesa foi imensa – tanto no Brasil e em Portugal, como na Galiza. Iremos nos beneficiar por muito tempo de seus estudos, pesquisas e produção. Mas não há lado positivo que se atenua quando a perda é grande – para a família, para os amigos, entre os quais me incluo, para os colegas e alunos. Amparo, a falta é imensa e triste.*

<sup>2</sup> De acordo com Mircea Eliade, “o mito conta como, graças aos feitos dos Seres Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, quer seja a realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narração de uma ‘criação’: descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a *existir*. O mito só fala daquilo que *realmente* aconteceu, daquilo que se manifestou plenamente. (...) Em suma, os mitos descrevem as diversas e freqüentemente dramáticas eclosões do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo. É esta irrupção do sagrado que *funda* realmente o Mundo e que o faz tal como é hoje. Mais ainda, é graças a intervenções dos Seres Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural”. (ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 12-13). Quanto à presença do mito em Inês de Castro, escreve Roberto Nunes Bittencourt: “O que justamente permite a sobrevivência do mito às verdades históricas é a sua constante movência, resultante da poetização à qual se submete. O amor de Pedro e Inês como tema intemporal tornou-se universal. História que se tornou lenda e mito, a Literatura fez deste episódio histórico fonte de constante recriação. Saindo do sossego – se um dia esteve nele – Inês é “ela-a-mais-de-cem”, a “mais de mil”. Mil vezes morre Inês, para mil vezes renascer em esplendor. Se sua glória é tornar-se texto, está, então, concretizada a previsão de Garcia de Resende nas suas *Trovas*. A glória de Inês – o seu galardão – é, a partir da morte, tornar-se motivo de (re)criações literárias.” (BITTENCOURT, Roberto Nunes. *Inês de Castro: relicário da saudade*. Rio de Janeiro: Ed. Maxwell, 2007, p. 48).

<sup>3</sup> Segundo Maria Isabel Morán Cabanas, “é esta peça poética considerada como a mais interessante de Garcia de Resende e até talvez constitua o mais antigo texto puramente literário sobre tal figura. O poeta parece ter alguma consciência disso e empenha-se numa criação em verso que espera ultrapasse os limites da oralidade, não sendo por acaso que insere ali o verbo *ler*. ‘Por mercê saber / o que deve de fazer, / vej’o que fez esta dama, que de si vos daraa fama, / s’estas trovas quereis ler’. Uns dez anos após a impressão do texto em foco encontramos mais uma referência a Inês de Castro inserida na obra vicentina *Farsa dos Almocreves*, posta em cena em 1527 e onde se registram expressões em correlação com outras presentes nas trovas do primeiro, mais propriamente na fala de Inês. E é ainda em 1528 que o rei D. João III recebe de Henrique da Mota uma carta em que se lembra a história daquele intenso e trágico amor.” (MORÁN CABANAS, Maria Isabel. *Festa, teatralidade e escrita*. Esboços teatrais no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003, p. 15).

em Coimbra, por o Príncipe Dom Pedro, seu filho, a ter como mulher e polo bem que lhe queria nam queria casar, enderençadas às damas.” O tema inesiano teria origem nos velhos romancesiros peninsulares, apresentando-se “como textos abertos à criação, com traços que se inserem aqui e além e se misturam com outros, adicionando novos elementos no seu discurso e, por conseguinte, na sua interpretação”<sup>4</sup>. Esse mito adviria de romances primitivos castelhanos, de acordo com Menéndez Pelayo, Teófilo Braga e Carolina Michäelis Vasconcelos, entre outros estudiosos<sup>5</sup>. Pode-se perceber a contaminação desses textos primitivos no tema de Inês de Castro em pelo menos três composições, de acordo com estudos de Maria Isabel Morán Cabanas, analisados em “Interferências de relações adúlteras na Corte em romances velhos sobre Ines de Castro – o *cocktail* da memória coletiva”. Esses três textos são assim desenvolvidos por Morán Cabanas, os quais parafraseio:

- A crítica afirma que as trovas incluídas no *Cancioneiro Geral* – “e sobretudo nos versos (...) relativos à quebra do sossego ou vagar da dama em Coimbra pelos cavaleiros que atravessaram os campos do Mondego” – revelam já algum “cantar velho de temática inesiana”. Essas trovas de Resende mostram o hibridismo em relação ao “Romance de doña Isabel, cómo, porque el rey tenía hijos de ella, la reina la mandó matar”, cujos primeiros versos “Yo me estando en Giromena / a mi prazer e holgar”, apresentam uma dama chamada Isabel de Liar; “essa figura parece ter-se desenhado poeticamente a partir do cruzamento entre o caso de Inês de Castro e a célebre Condessa Leonor Nuñez de Guzmán, amante do rei Alfonso XI de Castela, do qual teve vários filhos.”<sup>6</sup> Se no poema de Resende quem fala de suas desventuras é Inês, “no romance de Isabel de Liar também ouvimos a própria voz da protagonista, que conta em castelhano como o rei se apaixonou por ela e a prole que tiveram; como a rainha – invejosa da sua fertilidade – ordena o seu fim; e como uns cavaleiros (...) vieram pelos caminhos de Monvela – nome fictício criado sobre o rio Mondego de

---

<sup>4</sup> MORÁN CABANAS, Maria Isabel. Interferências de relações adúlteras na Corte em romances velhos sobre Inês de Castro – o *cocktail* da memória coletiva. In: CERNADAS MARTÍNEZ, Sílvia y GARCÍA FERNÁNDEZ, Miguel (Org.) *Reinas e infantas en los reinos medievales ibéricos. Contribuciones para su estudio*. Actas del Congreso Internacional. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela Publicacións, 2018, p. 441.

<sup>5</sup> Idem, ibidem, p. 441.

<sup>6</sup> Idem, ibidem, p. 444.

Coimbra –.” Esses cavaleiros teriam “identidades diferentes à dos conselheiros responsáveis pelo crime de Inês”, e o objetivo deles era “dar morte a uma amante que estorvava.”<sup>7</sup> O encontro das histórias de Leonor e Inês evidencia “uma contaminação nos textos orais, da qual deriva a fusão poética de ambas numa única personagem, aqui designada como Isabel de Liar – ora mais próxima de Castro, ora da Nuñez de Guzmán –.” Essas histórias entraram no romancelheiro, “assim como as suas mortes, apenas separadas por quatro anos uma da outra”. A verdade desses fatos não é importante, já que pertencem a uma tradição oral em verso<sup>8</sup>.

- Dois outros romances, “El Rey Don Juan Manuel / que era de Cepta e Tanjar” e “En Ceuta estaba el buen rey, ese rey de Portugal”, referem a vingança pela morte de D. Isabel (fusão de Inês e Leonor). O primeiro conta que depois de conhecer o fim trágico da amada, o rei matou a rainha que ordenara o assassinato e fez desenterrar o corpo. Sentou-a num estrado, fê-la segurar um punhal com o qual matou o seu assassino. O rei casou-se com a amada morta: “luego se casó con ella / assi muerta como está / porque pudiesen sus hijos / a sus reinos heredar”. O segundo texto situa o monarca luso no norte de África, onde se vinga do assassino e se casa com o cadáver<sup>9</sup>.

Destaca-se no romancelheiro peninsular o amálgama de textos híbridos ou contaminados pela proximidade geográfica, pela coexistência dos fatos, pelos laços de sangue das personagens e pela coincidência de elementos trágicos ou que causam tristeza. Percebe-se como de um texto primitivo nasceram outros através do processo de apropriação da memória e da tradição<sup>10</sup>.

Maria Isabel Morán Cabanas acredita que o romance-fonte desta temática inesiana estaria nos seguintes versos, talvez de *pliegos sueltos* ou romancelheiros:

Yo mestando em Coimbra  
a prazer e bel folgar  
por los campos de Mondego  
cavalheros vi assomar  
desque yo los vi mesquinos

---

<sup>7</sup> Idem, ibidem, p. 446-447.

<sup>8</sup> Idem, ibidem, p. 447.

<sup>9</sup> Idem, ibidem, p. 447-448.

<sup>10</sup> Idem, ibidem, p. 452.

luego vi malo senhal  
quel coração me dezia  
lo que trayam em voluntad  
serqueme de mis hijuelos  
pera les yr a buscar  
porque la inoçemcia delhos  
los moviese a piada  
puseme delante d'el Rey  
con muy grande humilda[d]  
tristes palavras diziemdo  
no seçamdo de lhorar.  
Si no te duele mi muerte  
Duelate la tierna edad  
Destes ijos de tu ijo  
Que avram de mi soledad<sup>11</sup>.

Os textos híbridos sucedem-se com muitos elementos que se relacionam ao amor, à realeza, às lutas pelo poder, à necessidade de legitimação... que compartilham certa cronologia. Textos da tradição oral se ligam a novos contextos produzindo novas correlações férteis e inesperadas. Os romances velhos são os alicerces para a consagração do mito inesiano. Essas apropriações são então parte de um patrimônio literário profícuo<sup>12</sup>.

Antes de iniciar o estudo dessas *Trovas*, gostaria de reportar-me ao desenvolvimento do tema inesiano pelo menos até o século XVIII. O primeiro texto literário sobre ele foi, sem dúvida, o de Resende em paralelo com as crônicas de Fernão Lopes. No século XVI, contemporaneamente às *Trovas*, aparece a “Carta que Henrique da Mota mandou a El Rei Dom João o Terceiro deste nome da cidade de Coimbra onde estava jazendo uma diligência que lhe sua alteza mandara sobre a morte de dona Inês”, em 1528. Já em pleno Renascimento surgem dois textos que exaltam a figura da amante de D. Pedro: a tragédia *A Castro* de António Ferreira, 1557, e o de Luís de Camões, incluído em sua epopeia *Os Lusíadas*, 1572, Canto III, estâncias 118 a 135. O tema, de tamanha relevância, revela o etos português, e ressurgue no século XVIII, sob a pena de Bocage, em duas composições: a “Cantata à morte de Inês de Castro” e o soneto “A lamentável catástrofe de D. Inês de Castro”.

---

<sup>11</sup> Idem, ibidem, p. 452-453.

<sup>12</sup> Idem, ibidem, p. 455.

A Carta de Henrique da Mota segue uma nova tópica que cresce no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, que é a das *visões*. Numa experiência sobrenatural, Mota encontra-se numa região escura e nevoada, e de acordo com Patrícia Cardoso, “o mistério a ser revelado é o momento do derradeiro encontro dos amantes, que, diferentemente do diálogo com o rei, jamais foi registrado pelas crônicas, carecendo, portanto, de existência oficial”<sup>13</sup>. E a autora completa com o que motiva tanto de Resende quanto de Mota:

o que está em causa é a criação de um modelo específico a **partir** da história de Pedro e Inês: um modelo de comportamento, um modelo de amor, um modelo de mundo, que, sem ser completamente novo, tem sido sistematicamente obscurecido, como um dia foi Inês. Se é pela via da literatura que se dará o cumprimento do objetivo, é preciso moldá-la para que seja ela própria a prova da fundação e da viabilidade desse modelo de mundo alternativo<sup>14</sup>.

A peça de António Ferreira apresenta-se em cinco atos; nela confrontam-se amor e política, mas vai além: o dramaturgo-poeta discute ética e tem por estratégia um novo gênero que reaparece no Renascimento: a tragédia<sup>15</sup>. Para Patrícia Cardoso, Ferreira “foi um autor empenhado em levar adiante o processo de recuperação dos modelos artísticos definidos entre gregos e romanos”<sup>16</sup>. Para ela, a peça e a intenção de António Ferreira são a desestabilização das certezas sobre a história de Inês de Castro, pois

Ferreira toca na questão da eficácia das ações cujo objetivo é salvaguardar a autonomia da coletividade, seja essa autonomia de caráter cultural, seja ela política. A maneira pela qual Ferreira dispõe de sua herança - clássica e histórica - indica a correlação entre a escolha do gênero trágico e o tratamento dado ao tema inesiano<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> CARDOSO, Patricia da Silva. *Inês de Castro ou a morta luminosa*. Tese. Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2002, p. 146.

<sup>14</sup> Idem, *ibidem*, p. 139. Grifo da autora.

<sup>15</sup> “Para Jaeger, a tragédia é herdeira integral da epopéia, tanto por fazer uso do mesmo material mítico que serve de base ao épico, quanto por conservar seu objetivo educativo. Mas, seguindo a trilha estabelecida neste capítulo para caracterizar a tragédia, não é difícil imaginar que, partindo da mesma matriz, ela configure uma estratégia educativa diferenciada em relação à epopéia.” (Idem, *ibidem*, p. 231).

<sup>16</sup> Idem, *ibidem*, p. 165.

<sup>17</sup> Idem, *ibidem*, p. 230.

Observe-se um trecho da peça em que há confluência com o de Garcia de Resende e de outros que abordaram o tema, quando a personagem se encontra com D. Afonso, pai de seu amante:

Inês – Meu senhor,  
Esta é a mãe de teus netos. Estes são  
Filhos daquele filho, que tanto amas.  
Esta é aquela coitada mulher fraca,  
Contra quem vens armado de crueza.  
Aqui me tens. Bastava teu mandado  
Para eu segura e livre, t'esperar,  
Em ti e em minha inocência confiada.  
Escusarás, Senhor, todo este estrondo  
D'armas e cavaleiros; que não foge,  
Nem se teme a inocência da justiça.

Conforme Patricia Cardoso,

tem lugar, então, a cena da súplica, que ocupa a maior parte da obra, através da qual Inês procurará esclarecer sua situação diretamente para o rei, sem intermediários, tentando convencê-lo de sua absoluta inocência no que dizia respeito a manobras políticas. O amor a unira a Pedro, o amor fora a origem dos filhos, não sendo a irregularidade de seu relacionamento uma ameaça à estabilidade do reino<sup>18</sup>.

Em seu poema, Luís de Camões mostra, em oitava rima, a dramática morte de Inês de Castro. Na epopeia clássica que cria, seguindo os preceitos do Renascimento e o culto aos gêneros greco-romanos, Camões apresenta o episódio inesiano em moldes trágicos, em que se percebe a subjetividade e emoção do poeta. Provavelmente, valendo-se das *Trovas* de Resende e da peça de António Ferreira, as dezoito estâncias narram as desventuras de Inês, sempre se centrando no caráter inocente e amoroso da personagem, como a dar força ao apelo patético<sup>19</sup>. Assim como o fará Bocage, em sua tragédia Camões põe fim ao longo episódio de Inês,

---

<sup>18</sup> Idem, ibidem, p. 122-123.

<sup>19</sup> “Partindo do princípio aristotélico de que os atos indicam o caráter das pessoas, ao exaltar os feitos de alguém, exalta-se também o seu caráter. Servindo-se do recurso da exaltação, que nada mais é do que uma figura de estilo – hipérbole –, o orador articula a construção da imagem que o auditório fará do sujeito de quem se fala. Mas não é apenas a hipérbole o recurso de figura de estilo que pode ser utilizado, encontramos também o uso do eufemismo, do oximoro, da comparação, da enumeração, da ênfase, do pleonismo, da retórica e inclusive da ironia. (GUEDES, Rosane Mavignier. Gênero epidítico: ferramenta da argumentação jurídica. *Tradução em Revista*, 17, 2014/2, p. 72.

rememorando os choros das Musas do Mondego:

As filhas do Mondego a morte escura  
Longo tempo chorando memoraram,  
E, por memória eterna, em fonte pura  
As lágrimas choradas transformaram.  
O nome lhe puseram, que inda dura,  
Dos amores de Inês, que ali passaram.  
Vede que fresca fonte rega as flores,  
Que lágrimas são a água e o nome Amores.

De acordo com Roberto Nunes Bittencourt,

a tragédia da morte de Inês encontra na pena de artistas a garantia de uma fecunda permanência e perpetuação, possibilitando a atualização do tema e sua permanente revisitação. A força do discurso literário é capaz de construir muitas Ineses. Exemplo ímpar da leitura do episódio inesiano é a realizada por Luís de Camões n' *Os Lusíadas*, que marca o início de um legado literário do qual muitos ficcionistas não abririam mão. Traduzindo um dos temas mais freqüentes dos versos camonianos – os males causados pelo amor –, sendo ao mesmo tempo uma passagem histórica e lírica, a microsseqüência narrativa de Inês de Castro ocupa as estâncias 118 a 135 do Canto III d' *Os Lusíadas*. Camões insere a passagem no contexto da narrativa da História de Portugal. É Vasco da Gama, pois, que narra “o caso triste e dino da memória / que do sepulcro os homens desenterra”. Inês é a “mísera e mesquinha / que depois de ser morta foi rainha”, epíteto que a coloca “no alto plano mítico que a lenda pretendia – elevando esse plano a parte integrante de uma estruturação épica do mundo”. Se a amante de D. Pedro cometeu algum pecado, foi o de muito amar. E o Amor – o deus Amor – foi o responsável por sua morte. Feroz deidade, não se satisfaz com lágrimas e com tristeza. Em vez disso, exige sacrifício humano, sangue humano em seus altares – é uma força devastadora para os corações humanos<sup>20</sup>.

Bocage, em sua *Cantata* ao mito, divide-a em duas partes: um longo recitativo, em que narra o nobre e distinto episódio; em seguida uma ária – poema mais curto e ritmado, próprio para o canto. Como epígrafe, o poeta homenageia Camões com dois versos de *Os Lusíadas*: “As filhas do Mondego a morte escura / Longo tempo chorando memoraram”. E é na ária no fim da cantata que o sujeito poético canta as lamentações das filhas do Mondego, musas deste rio que corre próximo da morada

---

<sup>20</sup> BITTENCOURT, op. cit., p. 53-54.



de Inês, assim como o fez Camões

Toldam-se os ares  
Murcham-se as flores:  
Morrei, amores.  
Que Inês morreu.

Mísero esposo  
Desata o pranto,  
Que o teu encanto  
Já não é teu.

Já no soneto, Bocage faz o retrato da catástrofe da morte de Castro. O eu lírico descreve a dor que sentem a Natureza e seus elementos, quando compartilha o sofrimento de Pedro. Fecha-se o poema com as ações de D. Pedro depois da morte da amante, coroando-a rainha:

Milagre da beleza e da ternura!  
Abre, desce, olha, geme, abraça e c'roa  
A malfadada Inês na sepultura<sup>21</sup>.

Por se tratar exclusivamente de um tema caro à literatura – o amor – muito se produziu depois do século XVIII, acima exposto sinteticamente. Eça de Queirós e Olavo Bilac também se dedicaram a explorar esse objeto de paixão; mas antes o fez também Almeida Garrett. Inês de Castro aparece em textos modernistas, com Fernando Pessoa e outros do século XX em Portugal, como o poeta Nuno Júdice, o dramaturgo António Patrício, Herberto Helder e Agustina Bessa-Luís. Mas também no Brasil com o apreciado Canto IX da *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, que imita, inclusive, o sistema rimático e métrico de *Os Lusíadas*.

Voltando a Garcia de Resende e suas *Trovas*, o poeta recorre a duas estratégias na composição de seu texto: à dramaticidade e ao elogio, ao louvar uma

---

<sup>21</sup> Registre-se, ainda, que no soneto “Em louvor de Camões”, Bocage lembra Inês de Castro, cantada pelo seu mestre em sua epopeia: “Invejo-te, Camões, o nome honroso; / Da mente criadora o sacro lume, Que exprime as fúrias de Lieu raivoso: // *Os ais de Inês*, de Vénus o queixume, / As pragas do gigante proceloso, / O céu de Amor, o inferno do Ciúme.” (Grifos meus).

personagem cara aos portugueses<sup>22</sup>. O gênero epidítico literário<sup>23</sup> tem origem em Górgias (ca. 485-ca.-380 a.C.) que, ao construir seu *Elogio de Helena*, mostra uma eloquência epidítica, eivada de figuras de palavras e de pensamento, valorizando a prosa que era “puramente funcional, [e] restringia-se a transcrever a linguagem oral comum”<sup>24</sup>. Para Lênia Márcia Mongelli, Górgias teria sido o mais hábil dos sofistas; a sofística teria enformado “a base do doutrinário retórico, apesar de a transmissão oral de seus fundamentos ter prevalecido sobre os poucos textos escritos remanescentes”<sup>25</sup>. Seria Górgias, então, a possível origem dos textos literários epidíticos, cujo modelo se reflete no texto poético de Garcia de Resende. Ernst Robert Curtius comenta que

o discurso laudatório influiu com muito mais vigor sobre a poesia medieval. Seu objetivo principal é o elogio. A parte respectiva da retórica foi sistematicamente desenvolvida no último período da sofística. Como objetos de elogio, conheceu essa época deuses, homens, países, cidades, animais, plantas (loureiro, oliveira, roseira), estações do ano, virtudes, artes e profissões. A simples enumeração já deixa entrever quão de perto se tocavam a poesia e o panegírico<sup>26</sup>.

Acompanhando os preceitos da Retórica clássica em voga então, Resende

---

<sup>22</sup> Aida Fernanda Dias comenta que no poema de Garcia de Resende, “Inês assume (...) o estatuto de personagem trágica, que António Ferreira irá desenvolver na *Castro*. Mas já em Resende certos indícios são aproveitados como agoiros, determinantes do desenvolver da acção e do seu desenlace”, quando Inês vê assomarem seus algozes. (DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (A temática). Maia: INCM, 1998, p. 299).

<sup>23</sup> De acordo com Maria do Amparo Tavares Maleval, o gênero “epidítico estabelece o elogio ou a censura do nobre ou do vil, fundado principalmente no tempo presente e tendo a amplificação como recurso maior.” (MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Da Retórica*. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis et alii (Org.) *Série Estudos Medievais*. 1. Metodologias. Rio de Janeiro: [s.n.], 2008, p. 4. Disponível em <http://gtestudosmedievais.com.br/index.php/publicacoes/metodologias.html>.) De acordo com Rosane M. Guedes, o discurso epidítico era “muito utilizado pelos retóricos gregos, anteriores a Aristóteles (séc. IV a.C.), em debates políticos e judiciários que aconteciam em praças públicas, nas Ágoras, o discurso epidítico era praticado com furor, como se fosse um espetáculo público, uma obra de artista. Nesse período, sem o objetivo de convencer, era um ato banhado de altruísmo, pois, com frequência, a intenção do orador era trazer ao conhecimento público matérias que ele julgava serem de interesse social, provocando a reflexão, e não a discussão.” (GUEDES, op. cit., p. 69).

<sup>24</sup> REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 4.

<sup>25</sup> MONGELLI, Lênia Márcia. Retórica: a virtuosa elegância do bem dizer. In: \_\_\_\_ *Trivium & quadrivium*. As artes liberais na Idade Média. Cotia: Íbis, 1999, p. 82.

<sup>26</sup> CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996, p. 208-209.

divide seu poema em *exordium*<sup>27</sup>, *narratio* (ou *expositio*)<sup>28</sup> e *peroratio*<sup>29</sup>, três das seis partes que Cícero expõe em seu *De Inventione*, réplica das partes expostas por Aristóteles em sua *Retórica*. Garcia de Resende, na primeira estrofe, dirige-se às damas e pede-lhes que ouçam o que “esta dama” ganhou como “galardam do amor”. Em seguida, aparece Inês de Castro que fala e inicia sua narração, contando sua desventura, em 21 estrofes. Na narração, Castro inicia seu penar e já dá conta aos leitores/ouvintes de seu triste fim:

- Qual seraa o coraçam  
tam cru e sem piadade,  
que lhe nam cause paixam  
ũa tam gram crueldade  
e morte tam sem rezam?  
Triste de mim, inocente,  
que por ter muito fervente  
lealdade, fee, amor  
ò Princepe, meu senhor,  
me mataram cruamente!

A minha desaventura,  
nam contente d'acabar-me,  
por me dar maior tristura  
me foi pôr em tant'altura  
para d'alto derribar-me.  
Que, se me matara alguem  
antes de ter tanto bem,  
em tais chamas nam ardera,  
pai, filhos nam conhecera  
nem me chorara ninguem.

Percebe-se que Resende usa como recurso o apelo à audiência para que se condoa da personagem que fala. O *pathos*<sup>30</sup> exposto é de suma importância para que

---

<sup>27</sup> “O exórdio, início ou cabeça do discurso – que corresponde ao prólogo na poesia ou ao prelúdio na aulética –, tem por finalidade indicar o assunto e conseguir a atenção e a predisposição do auditório para a aceitação da causa que será proposta ou defendida.” (MALEVAL, op. cit., 2008, p. 5).

<sup>28</sup> “Na narração ou exposição do assunto, deve-se também atentar para a justa medida, evitando-se a concisão excessiva do mesmo modo que a prolixidade desnecessária.” (Idem, ibidem, p. 5-6).

<sup>29</sup> “A peroração é a última parte do discurso, compondo-se de quatro procedimentos: dispor o ouvinte (receptor) a favor do orador (emissor), amplificar ou atenuar o exposto, excitar as paixões no receptor e recapitular a mensagem.” (Idem, ibidem, p. 6).

<sup>30</sup> Ao se referir a *De Inventione* de Cícero, Maria do Amparo comenta: “A primeira [*De inventione*] atém-se aos ensinamentos dos livros I e II, que tratam da descoberta (*inventio*) do que é próprio à argumentação específica do tipo de discurso a ser elaborado; discorre sobre os gêneros de causas, os meios de *alcançar-se a benevolência do auditório no exórdio*, as formas de repreensão, as fontes de

se consiga criar o clima de aceitação por parte dessa audiência, ao mesmo tempo em que ela entra em concordância com o orador – no caso, o poeta Garcia de Resende. Para isso, como recomenda a *Oratória*, ele tem de demonstrar seu caráter irrepreensível<sup>31</sup> e também o do objeto de sua exposição, Inês de Castro. Percebe-se nas duas estrofes que a personagem se vale da *captatio benevolentiae* para criar uma ligação “patética” entre ela e seus leitores/ouvintes. Segundo Maria Isabel Morán Cabanas:

Num tom de tristeza, amargura e revolta, Garcia de Resende usou neste texto em que intervêm narrador e protagonista as técnicas anunciadas por Aristóteles em relação à tragédia, que consistem essencialmente despertar no ouvinte/leitor a piedade pela vítima do acto cruel e o terror pela vingança do destino implacável<sup>32</sup>.

“Eu era moça, menina”, é assim que Inês de Castro inicia seu relato, acrescentando que não teria ideia do que seria a paixão: “Vivia sem me lembrar / que paixão podia dar / nem dá-la ninguém a mim.” Foi quando seus olhos cruzaram com os do príncipe D. Pedro. Em sua exposição, Castro diz repetidamente que quem a cortejou foi o Príncipe, mas que ela correspondeu. Deixa claro, entretanto, que ele nunca manifestou vontade de se casar com ela. Vivendo bem às margens do Mondego, correspondida pelo amor de Pedro, Inês vê assomar alguns cavaleiros, o que a deixa abalada. “- Estes homeens donde iram?” – descobre que era El-Rei D. Afonso, pai de seu amante. Desconsolada, Inês o recebe e o inquire: - Havei, Senhor, / desta triste piadade!”, antevendo a tragédia que se aproximava. Pede ao rei que considere sua condição de mulher, e cerca-se de seus filhos para que o avô abandone sua intenção de matá-la. Usa os filhos como escudo mas também para que o rei sentisse o tamanho da desumanidade que estava para fazer. Suas súplicas

---

indignação e (outros) *meios de se alcançar o patético*, além de destacar, inicialmente, as vantagens e os inconvenientes da eloqüência.” (Idem, ibidem, p. 6, grifos meus). Olivier Reboul define que “o patos é o conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o orador deve suscitar no auditório com seu discurso. Portanto, ele precisa de psicologia (...). Aqui, o etos já não é o caráter (moral) que o orador deve assumir, mas o caráter (psicológico) dos diferentes públicos, aos quais o orador deve adaptar-se” (REBOUL, op. cit., p. 48).

<sup>31</sup> Ainda de acordo com Olivier Reboul, “o etos é o caráter que o orador deve assumir para inspirar confiança no auditório, pois, sejam quais forem seus argumentos lógicos, eles nada obtêm sem essa confiança” (REBOUL, op. cit., p. 48).

<sup>32</sup> MORÁN CABANAS, op. cit., 2003, p. 15.

contundentes, “Usai mais de piadade / que de rigor nem vontade, havei doo, Senhor, de mim, nam me deis tam triste fim, /

pois que nunca fiz maldade.” provocam efeito no Rei, que por alguns momentos tem vontade de voltar atrás em sua empreitada, mas seus conselheiros o reprimem: - Senhor, vossa piadade / é dina de reprimir, / pois que sem necessidade / mudaram vossa vontade / lagrimas d'ũa molher!” A reprimenda segue por várias estrofes, até que D. Afonso se desincumbe da culpa e ordena aos conselheiros:

- Minha tençam me desculpa.  
Se o vós quereis fazer,  
fazei-o sem mo dizer,  
qu'eu nisso nam mando nada,  
nem vejo eessa coitada  
por que deva de morrer.

Dois cavaleiros empunham suas espadas, atravessam-nas no peito de Inês que, por fim, diz: “Este é o gualardam / que meus amores me deram!”

Garcia de Resende, dirigindo-se às damas que o ouviam, conclui sua exposição em seis outras estrofes. É então que o elogio empregado como artifício retórico se manifesta. Também essas últimas estrofes são narrativas, Resende termina seu poema contando o que aconteceu depois da morte de Inês de Castro, aquela que por amor recebeu um “gualardam” e por isso “nam deixe ninguem d'amar!” O registro histórico coaduna-se ao que relatou Fernão Lopes em sua *Crônica D'el Rei Dom Pedro I*<sup>33</sup> – numa o registro histórico, noutra o registro poético-literário. O objetivo final de Garcia de Resende, registre-se, é o louvor ao amor:

Senhoras, nam hajais medo,  
nam receeis fazer bem,  
tende o coraçam mui quedo  
e vossas mercês veram, cedo  
quam grandes beens do bem vem.

---

<sup>33</sup> Morán Cabanas, valendo-se de estudo de Aida Fernanda Dias, informa que “a fonte histórica parece estar na *Crônica de Dom Pedro* redigida por Fernão Lopes e sobretudo na tradição de cantares e romances antigos surgidos e herdados de geração em geração em torno a este episódio, revelando praticamente de maneira inevitável a contaminação de diferentes casos vividos ou versões orais, amiúde com origem em deficiente informação ou nos lapsos de memória dos transmissores.” (MORÁN CABANAS, op. cit., 2003, p. 15).

Nam torvem vosso sentido  
as cousas qu'haveis ouvido,  
porqu'ee lei de deos d'amor:  
bem, vertude nem primor  
nunca jamais ser perdido.

Do poema epidítico de Resende ressalta também sua forma dramática, ensejando uma tragédia. Garcia de Resende inova na apresentação dessas trovas – é provavelmente o primeiro texto em que se registra um monólogo. Elemento de um texto teatral, o monólogo é um discurso feito por uma só pessoa. De origem grega – por exemplo, a tragédia de Eurípedes *Medeia*<sup>34</sup> –, certamente Resende e os eruditos que participaram do *Cancioneiro Geral* conheciam essas desditas. A forma do monólogo é simples: um narrador que apresenta a personagem e que, depois do relato desenvolvido por ela, conclui entendendo que o caso de Inês de Castro serve como *exemplum* para aquelas que se resguardam de se entregar ao Deus do Amor: “Nam torvem vosso sentido / as cousas qu'haveis ouvido, / porqu'ee lei de deos d'amor: bem, vertude nem primor / nunca jamais ser perdido.”

Os poemas dialogados do *CGGR*<sup>35</sup> têm instigado estudiosos dessa forma

---

<sup>34</sup> De acordo com Marcela Coria, da Universidad Nacional de Rosario, Argentina, o monólogo de Medeia, na peça de Eurípedes, cujo título é homônimo ao da personagem, se estende dos versos 1021-1080. Assim comenta a estudiosa: “Durante mucho tiempo *Medea* de Eurípedes fue considerada una tragedia de pasiones, en gran parte debido a una interpretación platónica del famoso monólogo de la heroína que ocupa los vv.1021-1080 –y sobre todo los tres versos finales– que se origina en Galeno, quien vio en él un conflicto interior entre razón y pasión, y lo describió en los términos de la tripartición platónica del alma en *República* IV (436- 441c) y la analogía de los caballos y el auriga del *Fedro* (253d ss.). Esta interpretación fue retomada por estudiosos modernos como Snell (1964) y Schlesinger (1966), que la reforzaron descuidando a veces el resto de la obra y encerrando en estrechos límites a un personaje tan complejo como Medea. En resumen, para estos autores, el conflicto interior y moral es entre la pasión y los propósitos racionales, y este monólogo de Medea sería, así, un aporte al debate desarrollado en los últimos años del siglo V a.C. acerca de la capacidad de la razón para controlar la pasión (...) En los episodios anteriores al monólogo que nos ocupa se han producido todos los hechos que permiten a la heroína comenzar a concretar su venganza: el rey Creonte le ha concedido un día más en Corinto, antes de su exilio (vv. 348-356), el rey Egeo le ha prometido asilo en Atenas (vv. 716-730), Medea ha engañado a Jasón y enviado a sus hijos con los regalos para la nueva esposa de éste (vv. 969-973) y la princesa los ha aceptado, sin saber que serán su ruina y la de su padre (vv. 1002-1005). Comienza (...) el monólogo en el que queda definida la muerte de los niños y en el que pueden verse los vaivenes y los abruptos cambios experimentados por Medea ante esta decisión...” (CORIA, Marcela. *¿Razón versus pasión? Una lectura del monólogo de Medea* [Eurípedes, *Medea*, vv. 1021-1080]). *Argos*, vol.38, no.2 Ciudad Autónoma de Buenos Aires dic. 2015, ONLINE).

Disponível em [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-63792015000200001](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-63792015000200001).

<sup>35</sup> Usarei esta abreviatura para as referências ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

poética, uns entendendo-os como teatralidade, outros entendendo-os já como uma peça teatral. Maria Isabel Morán Cabanas defende que esses poemas são mostras da teatralidade nascida à época de Garcia de Resende, e diz:

a festa e seus intérpretes “amadores” estão nesses casos bastante afastada de uma noção estritamente estruturada e codificada de teatro com uma teoria e estética definida, tal como mais vulgar e hodiernamente a entendemos. O lúdico constitui-se como o palco privilegiado de uma arte teatral, embora muito longe de um cânone sistemático<sup>36</sup>.

De acordo com Morán Cabanas, ainda, em Portugal faltaria uma “Tradição”, pois “o teatro, tal como se fazia em certas zonas da Península Ibérica, não revela o vigoroso carácter que atingiu o resto do Ocidente europeu”<sup>37</sup>. O surgimento de um teatro pujante se daria apenas no século XV com as políticas de centralização régia encetadas pelos Reis Católicos e por D. João II. Gil Vicente – seguidor de Juan del Encina, de quem se serviu para o incremento do teatro português –, surge durante esse contexto das artes da Península. De acordo com Maria do Amparo Tavares Maleval,

como textos precursores, além de algumas cantigas dialogadas dos trovadores, as *laudes* e *cantigas espirituais* de Mestre André Dias de 1435: as composições desse monge beneditino, como os cantares trovadorescos, se aliavam ao canto, à dança e ao acompanhamento musical, com serem, antes de tudo, inspiradas e poéticas orações. Constituiriam, na conclusão de Mário Martins, “um meio caminho entre a simples descrição romanceada e o teatro” (MARTINS, 1951, p. 138); ou, segundo Luís Francisco Rebello, a transição da poesia lírica para a dramática (REBELLO, 1972, p. 22)<sup>38</sup>.

Em seu livro, *Festa teatralidade e escrita...*, Maria Isabel propõe-se a analisar cinco diálogos dramáticos do poeta Anrique da Mota, além de cinco outros textos dialogados, incluindo o poema a Inês de Castro. A estudiosa envolve-se no debate que vê a obra do poeta como elementos de teatralidade e não peças de um real

---

<sup>36</sup> MORÁN CABANAS, op. cit., 2003, p. 24.

<sup>37</sup> Idem, ibidem, p. 27.

<sup>38</sup> MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. O poligrafismo do Codex Calixtinus. Seu contributo à história do teatro vicentino. Da Retórica, In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis et alii (Org.). *Série Estudos Medievais*. 2. Fontes. Araraquara: [s.n.], 2009, p. 136-137.

teatro. Paul Zumthor define como *théâtralité* tais esboços do teatro medieval, e ele teria nascido na Europa, talvez antes do século XIII, mas aparece em forma de *dialogue autonome* mais abundantemente nos séculos XIII, XIV e XV. O teatro, para Zumthor, derivar-se-ia da liturgia cristã. Contudo, o autor francês não negligencia outra fonte dinâmica – nascida na cultura popular – que constituirá, por dez séculos, a tradição dos *amuseurs*, histriões, funâmbulos e jograis. É dessa forma que, apesar de diferente daquilo que hoje conhecemos como “teatro”, todas as atividades que englobam a divulgação do texto poético são também repletos de teatralidade: os gestos, as *gags*, os efeitos de voz e do disfarce, todos fortemente aliados ao seio do corpo social, como forma mesmo de expressão<sup>39</sup>.

As atividades de teatralidade mais difundidas no Paço português, concretamente na poesia palaciana do *Cancioneiro Geral*, em que se engendram o teatro vicentino e o futuro teatro lusitano, são os arremedilhos<sup>40</sup>, os momos e os entremezes. O primeiro, derivado do verbo “arremedar”, consistia em imitar com o intuito de divertir e era próprio dos remedeadores e jograis de baixa condição social. Já o momo e o entremez estavam ligados ao ato de representar propriamente dito, pois incluíam a participação de fidalgos, pajens e do próprio monarca, suntuosamente vestidos e mascarados. A representação pressupunha, além do vestuário e de acessórios de extraordinária visualidade, um cenário propício ao evento: castelos, palácios, mares com ondas, desfiles de monstros e gigantes, enfim, um *pano de fundo* que fizesse os convivas se deleitarem não só com o texto, mas também com a encenação. Os argumentos próprios deste tipo de representação eram inspirados no mundo cavaleiresco e aventureiro, que mais se adequavam - à época do *Cancioneiro* - à expansão e à conquista ultramarinas empreendidas pela corte portuguesa. Segundo Maria do Amparo Maleval,

---

<sup>39</sup> ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972, p. 429-441.

<sup>40</sup> Em Portugal, registrou-se o termo *arremedilho*, relacionado ao espetáculo proporcionado pelo “remedador”, termo através do qual era chamado, no tempo de Afonso X de Leão e Castela, o jogral ou bufão que juntava a declamação à mímica. Aliás, o documento mais antigo relacionado à existência de dramatizações anteriores a Gil Vicente em Portugal concerne a uma doação de terras feita por Sancho I aos bufões Bonamis e Acompaniado, em troca de um “arremedilho”. (MALEVAL, op. cit., 2009, p.138).



contavam-se entre as espécies profanas: as *farsas*, geralmente satíricas, caricaturais, que foram o gênero mais popular do teatro cômico medieval, constituindo inicialmente uma breve representação intercalada no drama litúrgico, para distensão do público. Chamavam-se *sotties* uma sua modalidade carnalizada, paródica, que colocava em cena bufões, galanteadores, peregrinos e parvos, interpretados por confrarias de bufões, aos quais se permitia uma crítica mais aberta e acirrada. Os *sermões burlescos* eram monólogos enunciados por atores travestidos de frades, nos quais se parodiavam elementos do culto religioso, como sermões, orações, ladainhas, hinos, etc. Existiam ainda outros *monólogos dramáticos*, representados por um único ator, ridicularizando tipos sociais.<sup>41</sup>

Márcio Ricardo Coelho Muniz, em recente artigo, “Anrique da Mota: diálogos dramáticos e questões políticas no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende”, propõe-se a analisar os vários gêneros poéticos recorrentes no *CGGR*, principalmente o dramático, que, segundo o articulista, é “reconhecido por muitos, negados por alguns.” Seguindo António José Saraiva, Muniz distingue diálogos dramáticos dos diálogos líricos – nos primeiros, interlocutores comprometidos com o diálogo, a ação dramática; nos segundos, “temos interlocutores que cumprem papel mais receptivo da fala do outro, que simplesmente fazem ecoar a fala do outro, isto é”, que pouco contribuem para a ação dramática<sup>42</sup>. Valendo-se também de Paul Zumthor, Márcio Muniz diz que o estudioso francês crê que os poemas dialogais da Idade Média revelam-se por sua *performance*, e completa:

Para Zumthor, assim como para Saraiva, a poesia medieval, como expressão poética de uma sociedade de corte, realiza-se num espaço performático modelar ou, em outros termos, propiciador do dramático. Nesta sociedade, as práticas cortesãs associadas às manifestações da etiqueta e aos atos performativos neles implicados criam ambiência apropriada para jogos dramáticos<sup>43</sup>.

Já os estudiosos portugueses Luiz Francisco Rebello e José Augusto Cardoso Bernardes não veem dramaticidade teatral nos textos poéticos dos Cancioneiros medievais portugueses, pois Bernardes, concordando com Luiz Francisco Rebello,

---

<sup>41</sup> MALEVAL, op. cit., 2009, p. 138.

<sup>42</sup> MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Anrique da Mota: diálogos dramáticos e questões políticas no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. *Limite*, vol. 10.2, 2017, p. 28.

<sup>43</sup> Idem, *ibidem*, p. 30.

afirma que “não parece adequado [...] admitir que os textos líricos – só por serem dialogados – entrem na categoria do ‘dramático’”.<sup>44</sup> Márcio Muniz, por sua vez, identifica e defende uma maior complexidade nos textos de Anrique da Mota, que permite referi-los “como ‘textos dramáticos’ ou ‘diálogos dramáticos’, como sugeriu Saraiva, inclusive tendo em consideração elementos reveladores da *performance* do texto.”<sup>45</sup> Encontrando em Jorge Alves Osório, estudioso do *CGGR*, coincidência em seu parecer de textos dramáticos presentes neste *Cancioneiro*, Márcio Muniz aponta que Osório diz que as obras de Mota “protagonizam uma exploração propositada da dimensão teatral vigente no *Cancioneiro* de Resende.”

Propenso a aceitar esses diálogos dramáticos como textos já teatrais, Muniz confirma a razão defendida por José António Saraiva: “alguma poesia do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* é, sim, dramática, é ‘diálogo dramático’, é texto dramático, por vezes corretivo de práticas sociais, recuperando e reafirmando seu potencial doutrinal.”<sup>46</sup>

Mas o que me interessa nos estudos de Muniz é a interpretação que faz dos estudos do professor e investigador espanhol Jesús Gómez Gómez sobre o diálogo como gênero. O investigador divide seu estudo em “diálogo dramático” e “diálogo didático”. Resumidamente, no primeiro diálogo,

- há maior tensão dramática porque os interlocutores ocupam posição social diferente, uma relação de subordinação;
- é um recurso dramático a caracterização linguística, marcada social e geograficamente; esse tipo de diálogo desenvolve-se com as ações dos interlocutores;
- a ação, o espaço e o tempo determinam esse diálogo;
- sua estrutura se desenvolve pela intriga e de acordo com as entradas e saídas dos interlocutores;
- ainda, esse diálogo tem uma tradição clássica do diálogo teatral das tragédias e comédias;

---

<sup>44</sup> Idem, *ibidem*, p. 31.

<sup>45</sup> Idem, *ibidem*, p. 34.

<sup>46</sup> Idem, *ibidem*, p. 45.

- finalmente, que este tipo de diálogo está quase sempre escrito em verso.

Contrariamente a esse tipo de diálogo, Gómez e Gómez identifica as características do “diálogo didático”:

- nele, os interlocutores têm relação de igualdade social, diferenciando-os o conhecimento que detêm;

- esses interlocutores compartilham de um mesmo padrão linguístico;

- o diálogo didático serve à argumentação, desenvolvida sobre a ociosidade dos interlocutores;

- ainda, esse diálogo se organiza de acordo com ciclos naturais ou sociais;

- também, esse diálogo alinha-se à tradição clássica do gênero “diálogo”, que remonta a Platão;

- e por fim, o diálogo didático está *escrito em prosa* (grifos meus).

No entanto, o articulista ainda diz que o “investigador espanhol repara que as características do ‘diálogo dramático’ ou as diferenças deste em relação ao ‘diálogo didático’ não são absolutas, sendo possível, por vezes, encontrar grandes semelhanças entre eles.”<sup>47</sup>

Interessa-me, então, porque o poema de Garcia de Resende sobre Inês de Castro pode enquadrar-se tanto em diálogo dramático como didático. Este porque segue o preceito do gênero epidítico: o de ser didático por natureza.<sup>48</sup> Aquele porque Resende produz um texto poético que tem elementos dramáticos, apesar ou porque o monólogo de Inês é caracterizado linguisticamente pela marca social e geográfica; também se desenvolve com as ações dos interlocutores, quando a amante de D. Pedro relata os diálogos entre ela e o sogro, por exemplo; a ação, o espaço e o tempo

---

<sup>47</sup> Idem, *ibidem*, p. 41.

<sup>48</sup> De acordo com Olivier Reboul, o gênero epidítico “é essencialmente pedagógico. No vastíssimo terreno que abre, os sucessores de Aristóteles incluirão a história, essa ‘memória dos grandes feitos do passado. Mais tarde, o gênero epidítico será enriquecido com toda a pregação religiosa” (REBOUL op. cit., p. 47). Quanto ao tempo desse discurso, Reboul comenta que o “epidítico refere-se ao presente, pois o orador propõe-se à admiração dos espectadores, *ainda que extraia argumentos do passado e do futuro*” (*idem, ibidem*, p. 45, grifos meus). Percebemos a perspicácia de Resende ao colocar o tempo passado na boca de Inês, narrando sua história, e também o futuro, quando relata a descendência dela e de D. Pedro, cujos filhos serão depois monarcas. Também Aida Fernanda Dias comenta: “Não podemos ignorar a tendência medievla para a literatura didáctica assente na alegoria que, em latim, conheceu grande voga desde os fins da Antiguidade (...). No século XIV, a alegoria invade a poesia lírica e o teatro, não perdendo de vista a linha didáctica própria de toda a literatura medieval.” (DIAS, op. cit., 1998, p. 328).

determinam esses diálogos; sua estrutura se desenvolve pela intriga também relatada por Castro; ainda, esse diálogo tem uma tradição clássica do diálogo teatral das *tragédias* e comédias (grifo meu); o poema de Garcia de Resende está escrito em verso. Observa-se, então, que no texto resendiano encontram-se características tanto de um como de outro tipo de diálogo – o que enfatiza a riqueza das *Trovas*.

Creio que esses elementos que se encontram nessas *Trovas* as tornam referência de engenhosidade composicional. Garcia de Resende procura na tradição greco-romana a forma e o gênero que quer desenvolver em seu poema: indícios de texto dramático e invocação à tragédia. Creio ainda que o poema enseja várias outras possibilidades de análise, tais como pertencer a um documento histórico, o que se coaduna com o *CGGR*, tido por ir além de textos poético-literários, e também se coaduna com os estudos da Nova História. Sabemos muito bem que os historiadores da *École des Annales* pregam que, para se estudar a História, é necessário ampliar o campo da historiografia e pesquisar o da arqueologia, o das ciências naturais e humanas, e, importantíssimo, o estudo da Literatura, entre outros.

Tentei neste estudo mostrar que as *Trovas* de Garcia de Resende são um exemplo incontestável do gênero epidítico. Ciente do papel de Inês de Castro na História de Portugal, Resende faz um poema de louvor àquela que já à época do poeta se tornara um mito, haja vista tal figura mesclar-se a outras da Península Ibérica, mas tendo por centro a própria Castro. O louvor que presta o poeta incide no grande tema universal de que Inês e Pedro são representantes maiores – o amor. É devido a este sentimento, ligado ao desejo que perpassa todos os textos, em que os dois amantes são figuras centrais. Mas este amor dá vazão ao que tentei também mostrar – é um amor trágico, pois dele deriva a morte de Inês, aquela que teve um fim cruel, mas que se tornou rainha depois de morta. D. Pedro, para mostrar seu amor eterno, torna Inês de Castro rainha de Portugal, reinando junto a si. A sua tragédia, então, é mitificada e motivo do poema inovador de Garcia de Resende – o monólogo.

Artigo recebido em 03/12/2021

Artigo aceito em 15/12/2021