EDUCAÇÃO e TECNOLOGIA

Revista do Instituto Politécnico da Guarda

EDUCAÇÃO E TECNOLOGIA
Propriedadade : Instituto Politécnico da Guarda
Director : João Raimundo
Redacção : Serviços Centrais do IPG - Quinta do Zâmbito
6300 Guarda * Telf. 222634 * Fax 221690
Composição : Gabinete Editorial do IPG
Execução Gráfica e Impressão : Secção de Reprografia do IPG
Depósito Legal nº 17.981/87
Periodicidade : Semestral

nº IX - Janeiro de 1992

Reprodução Total ou parcial proibida

Capa : Vista parcial da Escola Superior de Educação

UMA PÁGINA DE COOPERAÇÃO

"Palavras sem obra
são tiros sem bala;
atroam, mas não ferem."
(Padre António Vieira)

A abertura do Pólo de Seia do Instituto Politécnico da Guarda assinala um capítulo eminente no historial do IPG. Evidencia uma página de cooperação, franca e aberta, orientada pela necessidade de servir a nossa região e os jovens deste distrito, que eram obrigados a procurar outros centros, e muitos deles, por carências económicas, a limitarem os seus estudos até ao fim do ensino secundário.

Ficou, assim, provado que, quando há empenho e diálogo e os interesses gerais se sobrepõem às motivações pessoais ou particulares, é possível o consenso, o progresso, a criação de projectos com um largo alcance em múltiplas vertentes, como é o caso do Pólo de Seia do Instituto Politécnico da Guarda.

O ano de 1992 regista a existência de novas e definitivas instalações do Instituto Politécnico da Guarda — obra que dignifica o distrito e de que a região se pode orgulhar.

Por outro lado, é também com alguma satisfação que assinalamos a entrada desta Revista no seu quinto ano de existência. *Educação e Tecnologia* afirma-se, cada vez mais, como veículo de cultura e ciência, publicação permanentemente aberta e renovada. Como escreveu Agostinho da Silva, *"tudo o que se publica tem de afrontar seu destino, sem espécie alguma de explicação, guarda ou amparo."*

João Raimundo
Presidente do IPG

ACORDES DO MITO INESIANO: EM TORNO DE HOUDARD DE LAMOTTE

Dulce Helena Morgado Raimundo*

"São os vocábulos que perpassam sobre os abismos brancos e as espirais da loucura, são eles que, nas suas volutas, na sua corrente vivaz e obstinada, abrem um caminho e criam a possibilidade da infinita palavra impossível"

António Ramos Rosa
("A Superfície da Página")

INTRODUÇÃO

Os anos passam e o núcleo mítico respeitante a Inês de Castro nunca deixa de fornecer "alimento" aos que aí vão procurar novas formas de expressão. Na realidade, o tempo não conseguiu apagar os traços de uma lenda que ultrapassou fronteiras, constituindo ainda hoje objecto de estudo por parte de alguns. Este facto pode suscitar de imediato algumas questões: procurarão os autores, ao recorrer ao tema inesiano, assegurar à partida o sucesso das suas obras, uma vez que se trata de um modelo de prestígio? Não fornecerá o nosso século "material" suficiente para o desenvolvimento de novos temas, também eles, votados ao sucesso? A nenhuma das questões parece subjazer uma conclusão válida. De facto, uma resposta afirmativa à primeira questão, implicaria que o autor pensasse apenas na recepção da sua obra em vez de se preocupar em criar de forma livre e espontânea. Quanto à segunda questão, a verdade é que não se pode negar que o nosso século é cada vez mais fecundo em temas de reflexão susceptíveis de "agitar" os espíritos. O leitor terá, pois, que continuar a debruçar-se sobre este fenómeno, esperando que novas aportações surjam num futuro próximo para o esclarecer. E, se, de facto, em relação ao futuro as dúvidas são sempre

* Assistente do 1º Triénio da E.S.T.G.

legítimas, a verdade é que outro tipo de conclusões pode ser retirado no que ao passado diz respeito. Por vezes, há determinado assunto que se adapta ás circunstâncias de determinada época. É a esta luz que se pode talvez justificar o aparecimento do tema inesiano "recuperado" por Houdard de Lamotte, no século XVIII em França. Existiam, na verdade, nesse país vários condicionamentos a nível histórico e social que permitiam que o público aderisse à *"Inês de Castro"* de Lamotte.

Mas, uma vez que a peça conseguiu de facto agitar a sociedade francesa, importa considerá-la não como elemento isolado mas antes englobada na polémica a que posteriormente deu origem. É pois, necessário, não só esclarecer quais as novidades de que Lamotte "impregnou" a peça e a sociedade do seu século, como também evidenciar o contributo das reacções em torno da peça, cujo resultado se traduz na circulação de uma série de documentos (este trabalho terá como objectivo a análise de alguns deles). Assim, procurar-se-à verificar como se urdiu toda uma trama em torno do aproveitamento do mito inesiano e de que modo as reacções já apontadas (umas positivas, outras negativas) contribuem ou não para a divulgação da peça em si. Poderá, pois, apreciar-se a sua rentabilidade a nível dramático e verificar-se também a que transfigurações foi sujeita. Trata-se, então, de analisar de que modo a tragédia de Lamotte constituiu um ponto de partida para que o núcleo trágico continuasse a ser sujeito a uma constante renovação constituindo-se, desde logo, como "poço" inesgotável onde durante muito tempo se bebeu.

1. O ENLACE ENTRE INÊS E O SÉC. XVIII

Ao século XVIII francês não foi alheio o interesse que, desde há muito, vinha despertando na literatura europeia o tema inesiano[1]. Tomou, é certo, outras matrizes que não podem ser desligadas do facto da sociedade francesa do séc. XVIII se pautar por uma grande avidez[2], no que diz respeito ao literário. De facto, a vida literária no séc. XVIII desenvolve-se grandemente[3] e, a par desta, é pertinente falar também de uma vida teatral. Foi precisamente graças à dinâmica verificada no campo teatral[4],

(1) - Cf. Adrien Roig op- cit.- p- 286. O autor refere-se à fecundidade do tema nas literaturas europeias.

(2) - cf. *"Sentiments d'un spectateur français sur la nouvelle tragédie d'Inês de Castro"* p. I, II "S'il paraît un Livre nouveau, il est enlevé en un moment; si on joue une Pièce nouvelle ON y court en foule..."

(3) - cf. Jules Bertaut op. cit. p.7. O autor chega mesmo a considerar que o séc. XVIII é o primeiro século francês que viu nascer uma vida literária verdadeira.

(4) - cf. Martine de Rougement op. cit. p.11. Fica bem explícita a intrínseca relação teatro/sociedade.

que brotaram algumas novidades. Assim, entre os autores que vingaram nesse campo, destaca-se pelo seu espírito deveras inovador, Houdard de Lamotte. Não foi, de facto, ele o primeiro a desenvolver o tema inesiano[5], mas, decerto, aquele que primou pela ousadia que lhe prestou. A repercursão da sua obra foi enorme[6] tendo tido diversas traduções entre as quais se destaca, curiosamente, uma tradução portuguesa de José Pedro de Azevedo Sousa da Câmara em 1792. Representada em Paris, a 6 de Abril de 1723, a peça de Lamotte mereceu, ao mesmo tempo, aplausos e críticas mas nem por isso deve deixar de ser entendida como um importante marco, não só pela adesão que suscitou mas também por poder ser considerada um verdadeiro "fenómeno sociológico". De facto, pode dizer-se que em torno da peça se gerou uma acesa polémica que agitou toda a sociedade de então[7]. Assim, a proliferação de representações da peça[8] ajudou decerto a formar uma linha de pensamento peculiar numa França que vivia o impacto das "lumières". São estas que permitem que o universo particular do Homem se alargue cada vez mais desenvolvendo, ao mesmo tempo, um aguçado espírito crítico. Houdard de Lamotte "obriga"pois a uma abertura de novos horizontes e, partindo de um núcleo mítico aproveitado anteriormente, confere à sua tragédia uma originalidade invulgar[9].

2. AS INTENÇÕES DE HOUDARD DE LAMOTTE

Para que não restem dúvidas acerca dos seus propósitos Lamotte procura, desde logo, elucidar o leitor no Prefácio que precede a tragédia. Este torna-se espaço privilegiado para acentuar o rigor que presidiu à elaboração da peça, o qual Lamotte considera absolutamente necessário em função de um Público[10]. Por outro lado, o Prefácio põe a "nú" o espírito audaz de Lamotte que o encaminha a apelar de forma bem clara à coragem que os autores devem possuir. Estabelece assim o original binómio coragem/inovação cujas implicações mútuas são notórias[11]. Esta incessante procura de novidade, à qual não é alheia a preocupação de criar uma obra que constitua um todo válido,

---

(5) - cf. Suzanne Cornil op. cit. p. 83
(6) - idem p. 89 *"Au XIX e Siècle, la seule influence continue est celle d'Houdard de la Motte"*
(7) - A este facto se referem os documentos que circulavam na época.
(8) - cf. Jean Ehrard op. cit. p.88.
(9) - A esta originalidade se procurará fazer referência ao longo de todo o trabalho sobretudo nos pontos 2 e 3.
(10) - cf. Inês de Castro p. V, VI, *"Mon respect pour le Public ne m'a jamais permis de rien négliger de ce que j'ai cru le plus propre à l'attacher et à lui plaire"*.
(11) - cf. p. VI *"... il faut un peu de courage aux Auteurs dans quelque genre qu'ils travaillent. Point de nouveauté sans hardiesse"* e p. VII *"... j' invite mes confrères Dramatiques à être encore plus hardis que moi..."*.

impõe que algumas regras sejam abolidas[12]. Apesar disso, a procura de rigor anteriormente referida, chega quase a tornar-se numa espécie de "depuração" da peça em si que se procura isenta de defeitos. Assim, no seu *"Discours sur la Tragédie"*, Lamotte apresenta o modo de evitá-los[13] e, ao mesmo tempo que tece algumas considerações acerca da Tragédia[14], chega mesmo a inventariar uma série de princípios que devem ser apanágio do autor que pratica esse género[15]. Verifica-se, pois, que se está perante um autor que "perturba" e que tem intenção de lançar no campo da tragédia algumas "sementes" que, a seu tempo, produzirão "saborosos" frutos. Lamotte acabará por conferir novos traços de coerência ao género trágico.

2.1. O conteúdo da peça

Uma vez que a peça de Lamotte introduz algumas variantes, no que ao núcleo diz respeito, procurou-se resumir aqui o seu conteúdo.

Afonso, rei de Portugal, espera que seu filho - que regressou vitorioso da guerra em África - se case com a Infanta de Castela, Constança, estabelecendo-se assim um forte elo de ligação entre os dois reinos, conforme tratados assinados anteriormente. Apesar disso (e assim se inicia a peça) D. Pedro não aparece na audiência em que o assunto é tratado notando-se, de imediato, o seu desinteresse. É também pela "voz" da rainha, mãe da infanta, que esse facto é sublinhado. Esta, aliás, depois de transmitir os seus receios ao monarca, dirige-se prontamente a Inês, apontando-a como culpada do que está a acontecer. Perante esta situação, os amantes têm atitudes diferentes : a Inês resta ainda alguma esperança no futuro; Pedro aconselha-a antes a fugir. Depois de tentar convencer o pai a romper os laços em Castela, para que a nefasta união não se realize, D. Pedro revela-se incapaz de resistir ao discurso pronto e incisivo da rainha e confessa o seu amor por Inês (apesar dos esforços dela em contrário). A rainha clama por vingança, Inês é presa e Constança mergulha no sofrimento. O rei, constantemente dividido entre o dever de pai e de monarca, procura agir com prudência. Oferece a mão de Rodrigo, seu filho, a Inês o que esta recusa de imediato. Entretanto, D. Pedro reúne uma série de gente do povo que pega em armas para assaltar o palácio e resgatar Inês. No entanto, depois de ter conseguido alcançá-la, esta recusa-se a

(12) - cf. 2.2.
(13) - cf. op. cit. p. 10-11 e 14.
(14) - cf. op. cit. p. 17.
(15) - cf. op. cit. p. 22.

acompanhá-lo, acusando-o de filho ingrato e rebelde que traiu os seus deveres. O monarca acaba por encontrar D. Pedro dentro do palácio e apontar-lhe o "crime" cometido. Apesar disso, e antes de reunir o Conselho que decidirá a sua sorte, Afonso procura ainda convencer o filho a obedecer. Este afirma preferir a morte. O Conselho reúne e, enquanto Rodrigo se pronuncia a favor de D. Pedro, Henrique sustenta que, apesar deste o ter salvo em África, a sua morte é necessária para o bem do estado. O rei confirma a sua decisão. Constança, numa derradeira tentativa de salvar D. Pedro, procura Inês e pede-lhe que interceda pela última vez junto do monarca. Não podendo resistir ao pedido que Constança lhe faz para que receba Inês, Afonso dialoga com ela ficando de posse de toda a verdade: o casamento entre ela e o seu filho já está consumado e a prova disso são os dois netos que ela apresenta diante de si. Comovido, o rei dá o seu perdão a ambos colocando maior peso no "sangue" do que nas leis. A alegria é porém breve, pois Inês começa a sentir-se mal até acabar por sucumbir, implorando a D. Pedro que acabe o resto de seus dias com aquela que tanto lutou para que ele vivesse - Constança. Exala o último suspiro pedindo pelos filhos. A afirmação final de Afonso resume a tragédia consumada: *"Comment survivre à nos malheurs!"*.

Para poder "conduzir" da melhor forma o assunto exposto Lamotte divide a acção principal em cinco partes distintas, assegurando assim mais facilmente uma espécie de unidade em cada acto[16]. No entanto, o autor afasta-se claramente da regra das três unidades preocupando-se mais com a "unidade de interesse"[17], o que vem de encontro ao seu espírito de abertura antes mencionado. Só assim se compreende o recurso a uma multiplicidade de pequenos diálogos[18] que "invadem" a peça e lhe conferem uma grande dinâmica mantendo o leitor/espectador sempre atento. Lamotte consegue assim reunir, numa harmoniosa união, elementos novos a nível do conteúdo e "alicerces" de uma nova estrutura criando um todo peculiar em que tudo se conjuga para servir uma só entidade: o Público[19].

---

(16) - cf. *Discours sur la Tragédie* p. 147. É o próprio Lamotte quem o afirma sustentando que assim o espectador fica realmente "preso" ao que tem diante de si.

(17) - cf. Suzanne Cornil op. cit. p. 85. Lamotte pretende que a sua peça se transforme em algo único.

(18) - cf. *Discours sur la Tragédie* p. 161 *"Le dialogue est proprement l'art de conduire l' action par les Discours des personnages, tellement que chacun d' eux dise précisement ce qu' il doit dire, où il le doit dire et comme il le doit dire"*. Esta afirmação documenta de forma clara a importância conferida ao diálogo.

(19) - Este facto não deve ser esquecido e nunca é demais lembra-lo cf. Martine de Rougemont op. cit. p. 11.

2.2. O sopro inovador no núcleo trágico

Não restam quaisquer dúvidas ao leitor que mais atentamente se debruce sobre a peça de Lamotte: este encarregou-se de proceder a uma exploração muito própria do mito inesiano. Uma vez que é tendo por base a sua peça que várias opiniões vão divergir, convém que se aponte de forma clara em que reside, de facto, o mérito do autor. Penso que a grande novidade de Lamotte, que se sobrepõe mesmo às "renovações" estruturais referidas no ponto anterior, consiste em conceder o papel de maior relevo a D. Pedro. Este facto constata-se logo no Acto I em que Lamotte introduz a figura do embaixador de Castela que, depois de ter cumprido a sua função, não voltará a aparecer. O seu papel é claro: funciona, no fundo, como um "arauto"que procura fazer algo de semelhante a um panegírico de D. Pedro. Fica-se de imediato alerta para o mérito da personagem, tanto mais que o embaixador, apesar de estar na presença de alguns elementos importantes da corte, se dirige, na realidade, ao espectador[20]. Isso significa que ao retirar D. Pedro da cena, Lamotte procurou não só acentuar a nítida discordância do filho de Afonso em relação ao casamento com Constança, como também "aproveitou" para que lhe fossem tecidos vários elogios (que não teriam a mesma importância se fossem proferidos na sua presença). D. Pedro é assim elevado ao estatuto de *herói*, pautando-se o discurso do embaixador por uma verdadeira superabundância de louvores ligados sobretudo ao campo da *Guerra*[21]. Note-se, aliás, que esta ideia continua a ser alicerçada pelo próprio monarca, destacando-se uma afirmação sua que se reveste de grande importância *"Moi - même armant son bras, j'animai son courage"*[22] e que representa, a meu ver, uma transmissão evidente de poder. Não convém esquecer a relevância que era dada ao poder real[23], sendo o monarca considerado acima de tudo e de todos, o que faz com que se acentue em D. Pedro um estigma heroicizante[24]. Esta situação inicial, que lhe confere esta aura de valente guerreiro, encontra em certa medida um paralelo, no

---

(20) - Este facto torna-se ainda mais visível se se identificarem os elementos presentes - Afonso, a Rainha, Inês, Rodrigo, Henrique e outros cortesãos - que conheciam já bem as qualidades de D. Pedro.

(21) - cf. *Inês de Castro*, A I C II p.4 l. 1, 5, 6, 11 em que se combinam uma série de adjectivos e substantivos. Também no campo verbal são dados exemplos bem ilustrativos p.4-5 l. 16-22 *"brisant"*, *"perçant"*, *"tonnonder"*, *"frappé"*, *"tombent"* e *"moissonne"*.

(22) - cf. op. cit. A I C III p. 6 l. 9.

(23) - É através do próprio monarca que isso fica bem delineado cf. A II C II p. 23 l. 10 (*"la majestée sacrée"*) e l. 13-14.

(24) - Repare-se também A I C III p. 6 l. 19-20 e p.7 l. 12.

discurso que D. Pedro profere perante o pai[25], insurgindo-se de tal modo contra o tratado celebrado com Castela, que o monarca classifica a sua ambição de conquistas como "bárbara"[26]. No entanto, este discurso de D. Pedro conjuga já dois elementos distintos: mantem-se a faceta da *Guerra* mas agora está ao serviço do *Amor*[27], isto é, D. Pedro, antes proclamado herói na guerra procura aqui assumir-se em duas facetas diferentes - a de *Amante* e a de *Guerreiro*.

Por outro lado, contribuem também para que a "construção" do herói seja mais perfeita, tanto Inês como Constança que a ele se referem como tal[28]. Enfim, a profusão de exemplos apontados justifica plenamente que se considere D. Pedro como herói da tragédia de Lamotte enquanto que Inês é aí uma figura mais apagada[29].

Além do relevo que é concedido a D. Pedro, não pode ser esquecida a força de que é portadora a Rainha que, neste caso, é sua madrasta. Esta é outra novidade[30] introduzida por Lamotte que conseguiu delinear uma personagem que se situa nos antípodas de D. Pedro. O espírito maléfico da Rainha percorre toda a peça[31] até a sua vingança acabar por ser consumada - Inês[32] é envenenada e morre. Assim, o rei funciona só em certa medida como adversário directo do filho[33], (o respeito entre ambos nunca é quebrado), sendo a Rainha quem indirectamente o prejudica.

Por outro lado, Lamotte, ao colocar em cena Constança e dotando-a de um grande espírito de sacrifício, (ama o filho de Afonso, mesmo sabendo que a união de ambos não é possível),

---

(25) - cf. A II CII p. 23 l. 22-29 onde sobressai profuso vocabulário utilizado: *"Bravez"*, *"abattre"*, *"vaincre"* (duas vezes), *"abattre"*, *"victoire"*, *"combats"*, *"soumettez"* e *"conquêtes"*.

(26) - cf. A II C II p.23 l 11.

(27) - Esta força no campo do Amor afirma-se, também, distintamente no A I C VI p. 14 l. 1, 5-6, 19-20 e ainda A III e C VIII p. 41 l. 14.

(28) - Constança faz menção a isso no A II C I p. 18 l. 25-27 e p. 19 l. 14-16; A V C I p. 59 l. 7. Inês refere-o, também, no A V C IV p. 63 l. 3 e C V p. 66 l. 4-5. É curioso, aliás, como a própria Rainha se refere ao poder de D. Pedro cf. A III C IV p. 36 l. 7-8.

(29) - Este facto não lhe retira, é claro, o epíteto de vítima inocente e pura principalmente se se tiver em conta a cena em que apresenta os filhos diante do monarca. Está, porém, muito longe da Castro de A. Ferreira.

(30) - cf. Suzanne Cornil op. cit. p. 66.

(31) - cf. a este propósito A I C III p.7 l. 4 (acompanhado no final de cada intervenção por "s'il résistait seigneur") e C IV p. 9 l. 5, p.10 l. 19-20, p. 11 l. 1-2; A II C III p. 26 l.6 e 12, C V p. 28 l. 10-12 e 17 e C VI p. 29 l. 10; A III C I pag. 30 l. 10-11, C V p. 38 l. 2-4 e A V C I p. 58 l. 5-8 e p. 59 l. 14 e p. 60 l. 9-10.

(32) - Também ela sente o poder da Rainha cf. A I l. VI p. 12 l. 14-17 e 20 e assume o seu estatuto de vítima devido ao seu amor p. 13 l. 13.

(33) - Só o é, de facto, em certa medida, porque a sua faceta de pai não é esquecida cf. A II C II p. 23 l. 3, C IV p. 28; A III C II p. 32; A IV C IV p. 52 l. 3, 8, 10-11 e C I p. 43 l 12. Apesar do sentido de justiça e responsabilidade estar bem patente cf. A II C II p. 24 l. 18-31 e A III C I p. 30 l. 9, p. 31 l. 17 e 18, é o sangue que cede, cf. A V C V p. 66 l. 20.

contribui, também, para engrandecer a figura do herói que se torna assim merecedor de uma alma tão generosa.

Conclui-se pois que D. Pedro, verdadeiro herói na Guerra, não consegue sê-lo com a mesma perícia no Amor visto que as suas tentativas para salvar Inês[34] se revelam infrutíferas. No entanto, nem por isso Lamotte deixou de insuflar grande beleza ao mito porque *"O amor feliz não tem história"*[35] e, através de uma série de traços habilmente conjugados, consegue, pouco a pouco, prender o leitor.

3. A REACÇÃO EM TORNO DA PEÇA

Depreendeu-se facilmente pelos pontos anteriormente desenvolvidos que a tragédia de Lamotte continha os ingredientes necessários para despertar uma acesa reacção. Foram muitos os que, manejando de forma hábil a palavra, deram origem a esta "polémica de dimensões únicas"[36].

O próprio Lamotte afirmou nunca ter imaginado que tal acontecesse de forma tão explícita[37], reconhecendo que o acolhimento da peça não foi de modo algum pacífico. De facto, os documentos que circulavam na época[38] causaram seguramente um grande impacto nessa enorme massa anónima a quem a peça se destinava (muitas vezes o interesse pela peça terá mesmo aumentado) além de emprestarem uma cor mais intensa ao panorama literário da época[39].

a) do elogio sincero ao ridículo instalado

Todos os textos analisados, quer os que pautam pela negativa, quer os que fazem sobressair os pontos positivos, têm como traço comum a referência ao valor de Lamotte. De facto, o que varia é o modo como esse elogio aparece diluído no documento: pode ter uma nítida relação com a peça em si e colocar

---

(34) - Veja-se a tentativa de assalto ao Castelo é válida no que às armas diz respeito, mas não o é no que se refere ao Amor, porque Inês repele-o. Este pode ser já um prenúncio da "derrota" posterior visto que nada pode salvar Inês de morrer envenenada.
(35) - cf. Denis de Rougemont op. cit. p. 13.
(36)- cf. Maria Leonor Machado de Sousa op. cit. p. 191, Adrien Roig op. cit. p. 275 e "Arrest burlesque..." p. 8,11,12,14.
(37) - cf. Discours sur la Tragédie- discours préliminaire p. 1 e *"Lettre au sujet de l' Arrest Burlesque p.4"... tant de plumes aguerries dans ce genre..."*

(38) cf. Anexo 2.
(39) - cf. Martine de Rougement que descreve de forma interessantissima o modo como o teatro era encarado nos artigos redigidos na época p. 100-101 *"le théâtre est envisagé comme forme littéraire: la seule forme littéraire dans nos temps modernes que l'on connaisse oralement avant de la lire..."*

em evidência os seus aspectos de maior interesse[40]; pode dizer respeito directamente às qualidades inerentes ao seu estatuto de escritor que o levaram a proceder a uma exploração inusitada do mito[41]; pode aparecer inesperadamente, qual "Ilhéu" perdido a navegar num "mar" de descontentamento, adquirindo, por isso, um valor muito próprio[42].

Entre o corpus de textos, aquele que parece tecer em torno de Lamotte uma verdadeira aura mítica é o designado por "Apologie de Monsieur Houdard de Lamotte". O "discurso" do seu autor[43] pauta-se sobretudo pelos elogios directos com que, de forma exacerbada, contempla Lamotte[44]. Um dos caminhos mais fáceis para o aplaudir é o que vai ao encontro da peça em si e traduz-se numa acumulação de comentários lisonjeiros em torno desta[45]. Os aspectos inovadores[46] que Lamotte introduziu no núcleo mítico são também devidamente acentuados bem como inusitada beleza que, segundo o autor, inunda por completo a tragédia[47]. Uma leitura atenta da Apologia poderá, em última instância, levar o leitor a ficar com a impressão que, os longos parágrafos que o autor considera habilmente desenhados, têm como objectivo conduzir quem lê a elogiar a *sua* prosa em que parece comtemplar-se embevecido. É também dentro desta linha hiperbólica, que se inscreve um outro "documento": "Lettre de l' Auteur a M. de Lamotte"[48] em que este último parece ter deixado de pertencer aos limites do humano, para ser elevado ao estatuto de divindade[49], ao mesmo tempo que o autor da Apologia se institui a si mesmo como seu acérrimo defensor.

Uma espécie de conclusão acerca do mérito da peça é retirada numa carta "au sujet de l' Arrest Burlesque": aí se refere a

---

(40) - cf. "Sentiments d'un spectateur..." p.13 e 14 e também "Réponse à Monsieur*** sur les sentiments..." p. 21.
(41) - cf."Réponse..." p.3 e p.20.
(42) - cf. *"Lettre d' un Gentilhomme..."*.p.4 *"malgré les solides beautés dont la nouvelle tragédie est remplie..." e p. 15" "car malgré ce que je vous mande sur son Inès, j'ai toujours eu beaucoup d'estime pour lui et pour ses ouvrages"*.
(43) - Este autor poderá ser o mesmo que escreve "Réflexions..." e que aí promete uma apologia (cf. p.2); segundo Suzanne Camil op. cit. p. 88 trata-se de J.J.Bel.
(44) - cf. entre outros p.4 *"rien ne lui a echappé", "noble hardiesse de cet Auteur..."* p. 5 *"vrai modéle que l'on doit suivre"*; 2 ème lettre p.36 e 76; 3 ème lettre p. 84 *"Je vous prie d'admirer le courage de M. de Lamotte"*; p. 95-105 onde o autor conclui da sensibilidade de Lamotte e das novidades introduzidas na língua francesa: p. 120 e 125.
(45) - cf. p. 21.
(46) - cf. 2.2 e p. 24 da Apologia em que há profundas referências à peça como fenómeno único, sem exemplo.
(47) - cf. p. 28 e 29 (1ère lettre).
(48) - cf. p. 133 em que o leitor é confrontado com a adjetivação binária *"tendre et inquiète estime que j'ai pour vos ouvrages"* e ao terminar a carta *"ce sont Monsieur les voeux ardents et sinceres que fait* **votre** *Très humble et très obéissant serviteur"*.
(49) - cf. p. 133-135 onde se destacam as expressões *"l'Autel que je vais erigé à votre gloire"* ; *"par le culte que je vous y devoie"* e *"c'est une assez grande gloire pour moi d' être après vous"*.

opinião que imperava entre defensores e críticos[50] e confirmam-se quer as qualidades da peça em si[51], quer o mérito do seu autor[52].

Não pode deixar de ser mencionado pelo seu carácter excepcional o "Arrest Burlesque" que acompanha a carta anteriormente nomeada: insurgindo-se contra as críticas elaboradas, os seus autores procuram reclamar o valor da peça, emitindo somente juízos favoráveis acerca da mesma.

b) o resumo como estratégia conseguida

Dois dos folhetos que constituem objecto de análise - "Sentiments d'un spectateur français..." e "Réponse a M.*** sur les sentiments..." - socorrem-se de um mesmo procedimento (o resumo), facto que deve ser assinalado pelas repercurssões que sem dúvida, deverá ter provocado a nível do público leitor. Assim, este hábil recurso ao resumo[53] pôde decerto funcionar de duas formas distintas, conforme aqueles que a ele tiveram acesso tivessem ou não visto a peça. No primeiro caso, o resumo funcionaria como um relembrar das cenas representadas, havendo uma associação clara entre aquilo que se tinha visto e o que se estava a *ler* (no caso do segundo folheto mencionado uma vez que se trata do resumo do episódio da história de Portugal, daí resultaria imediatamente uma apreciação importante no que diz respeito à inovação atingida). No segundo caso, o resumo empreendido leva a que a curiosidade do leitor fique desperta existindo a possibilidade de resolver *assistir* à representação munido de um aglomerado de informações que, posteriormente, lhe permitirão tecer juízos críticos acerca da peça. Tanto num caso como noutro o resumo revela-se, pois, uma importante estratégia de divulgação de numerosos traços do mito inesiano.

c) Constança ou a personagem inverosímil

"Assim nascem vários sentidos do termo verosímil e é deveras necessário distingui-los, porque a polissemia da palavra é preciosa e não nos podemos desembaraçar dela (...). O segundo sentido é o Platão e Aristóteles: o verosímil é a relação do texto

---

(50) - cf. p.5 *"Ils conviennent tous qu'il y a du beau"*.
(51) - cf. p. 4 *"J'ai retrouvé dans la lecture de cette Piéce les nobles sentiments et les expressions magnifiques ..."* e p. 6*"... tous les endroits de cette Piéce qui m' ont ravis"*.
(52) - cf. p. 5 *"En effet la plus grande partie de ce qui sort de la plume de ce fameux Lamotte ne respire que la grandeur d' âme"*.
(53) - cf. "Sentiments..." p.3.9 e *"Réponse..."* p. 3-6.

particular em outro texto, geral e difuso, que se chama: "opinião pública"[54].

Esta afirmação é particularmente significativa e serve como introdução à reflexão acerca de um dos problemas "debatidos" em vários dos documentos em análise. De facto, aí se procura tecer algumas considerações a propósito da personagem que Lamotte "pintou" de modo a acentuar o seu carácter invulgar que resulta não só da relação de amizade que mantém com aquela que devia ser sua inimiga - Inês - mas também do "apreço" demonstrado em relação a D. Pedro dedicando toda a sua atenção a outra mulher. É com base nestes traços inusitados que se faz referência, por exemplo, à inutilidade do seu papel[55] e, sobretudo, ao caracter inverosímil atribuído à sua passividade que leva a que a raiva seja um sentimento que desconhece[56]. Uma das "críticas" que mais procura acentuar esse caracter inverosímil da personagem está presente na "Lettre à un gentilhomme de Province...". O autor anónimo refere que não se sabe quem é de facto essa Constança[57], concluindo que se tratará certamente de uma personagem que povoa a imaginação de Lamotte. A mais fina ironia encontra também lugar nesse documento, quando se estabelece um paralelo em relação ao futuro destino de Constança, directamente dependente do facto de se casar com D. Pedro ou voltar para Castela[58]. O autor lança-se a adivinhar mas, ironia das ironias, é ele próprio quem fornece a argumentação que pode ser usada entre si. De facto, e tendo em conta que o verosímil está directamente relacionado com a opinião pública, isto é, com a aceitação ou não por parte desta de determinados pressupostos que são veiculados, o interesse em demasia que o autor manifesta pelo desfecho da peça é prova que aceitou tais pressupostos, pelo que, a existência da personagem, não se torna tão inverosímil quanto o autor pretende fazer crer. Tanto assim é que ele acaba por expressar o desejo de que a história continue: *"il serait à sonhaiter qu'il voulut le faire dans une séconde tragédie qui servirait de suite à celle d' Inès de Castro"*[59]. Esta afirmação confirma que a introdução de

---

(54) - cf. Tzvetan Todorov op. cit. p. 97.

(55) - cf. "Sentiments..." - p. 10 e "lettre d'un gentilhomme..." p. 8 em que se afirma claramente *"Constance dont l'honneur est attaché à la vie de D. Pedre ne fait que des efforts superflus pour la sauver"*.

(56) - cf. "Apologie..." p. 8-9 e "Réponse..." em cuja p. 9 se pode ler *"la même grandeur d'âme... agissant dans le couer de Constance eloignée d'une jalousie vulgaire..."*

(57) - cf. p. 12 *"Le caractère de Constance a été trouvé assez beau, mais on ne sait qui elle est..."*

(58) - Isto é feito através de expressões como *"...n'est - ce pas grand honneur..."* ou *"...n' est il pas bien glorieux..."* numa clara manifestação de ironia (cf. p. 13).

(59) - cf. p. 14. Refira-se a este propósito uma reflexão da Poética de Aristóteles p. 114 cap. VII *"... o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas acções uma após outras sucedidas,*

Constança na peça não foi de todo despropositada: neste caso, permitiu mesmo que o horizonte de expectativas do autor anónimo fosse ampliado, exercendo por isso uma acção positiva.

Por outro lado, verifica-se que a atitude de Constança adquire novos contornos, quando colocada em destaque pelo autor da "Réponse aux sentiments..." que dá a entender que considera a personagem perfeitamente verosímil. De facto, o autor sustenta que a acção de Constança, visto ter contribuído de forma positiva para a salvação de D. Pedro, nunca poderia ser isenta de grande beleza[60]. Ora, como se referiu anteriormente[61], este feito enobrece também D. Pedro quando o torna digno de tal acção, conferindo, assim, a Constança uma importante função no que à economia da peça diz respeito.

Estabelecendo-se claramente na tragédia a tríade Inês - Pedro - Constança o que à partida poderia ser considerado inverosímil torna-se verosímil para o Público[62], alicerçando-se de forma notória o valor de Lamotte.

d) D. Pedro: do crime de estado à "razão" de Amor

Outra das personagens preferidas por aqueles que se instituíram a si próprios "juízes" da peça de Lamotte é D. Pedro que se assume como um réu com interesse particular[63]. Põe-se em relevo o seu arrebatamento manifestado no amor desmesurado que nutre por Inês e que o levará a violar as leis estabelecidas pela sua condição de futuro rei de Portugal, assaltando posteriormente o castelo onde se encontra o monarca.

É, pois, o seu carácter imprudente que mais tinta faz correr[64] sendo, ao mesmo tempo, o que torna a personagem mais sedutora, pela dinâmica que confere à acção. Cabe ao autor da "Réponse a Monsieur***..." não só vincar os traços que mais transparecem na personagem que Lamotte criou - perfeitamente delineados na afirmação que o define *"violent, éperdu d' amour et*

---

conforme à verosimelhança e necessidade se dê o transe da felicidade à infelicidade..." . A afirmação revela que a dimensão da tragédia de Lamotte satisfaz plenamente.

(60) - cf. p.13 em que é referida *"la beauté de l' action de Constance"*, sendo esta classificada de *"tendre et genereuse"*.

(61) - cf. 2.2.

(62) - cf. a esse respeito *"Arrest Burlesque..."* p. 13 *"Enjoint à Constance de continuer d' aimer D.Pedre, à toute personne de quelque condition, profession et caballe quelles soient de croire son personnage, dans la nature et dans la vraisemblance"*.

(63) - Tanto assim é que se continua a debater a sua culpabilidade. Uma opinião perturbadora é adiantada por A. Bessa Luís op. cit. p. 111 que refere que *"Ele é perseguido porfiadamente nas páginas mais mesquinhas da nossa História, que mais parecem informações de polícia, que garantia de cronistas"*.

(64) - cf. "Sentiments..." p. 10, "Lettre d' un Gentilhomme..." p. 11 (é referida a atitude de D. Pedro incitando o pai à guerra) e "Réponse..." p. 11 em que o autor considera que o crime consistiu no assalto ao palácio.

qui ne connaissait point d' autre loi que celle que lui imposait l' ardeur de sa passion"[65] - como também absolvê-lo do "crime" cometido[66]. É, de facto, através desta personagem, que Lamotte pretende cativar de imediato o seu público. E que melhor forma de o fazer senão a de atribuir a D. Pedro uma paixão intensa que o leva a revoltar-se contra tudo e todos, fulminando-o com uma força sem par?

É o próprio Lamotte quem confessa esse "impulso" que deu à tragédia no seu *"Discours sur la Tragédie"*[67] adiantando que este serve ao mesmo tempo outra função: provoca as lágrimas que exercem uma acção benéfica sobre o homem[68]. A paixão e a razão têm de se unir de maneira perfeita de forma a engrandecer o homem[69]: eis o princípio que Lamotte segue.

A linha de pensamento desenvolvida pelo autor, no sentido de acentuar intensamente o Amor vivido por Inês e Pedro, não perdeu ainda a sua actualidade, a julgar pelo modo como uma autora do nosso século ainda hoje se refere ao sentimento que unia os dois amantes *"Ardia como a chama eterna que brota do centro da terra e onde é perigoso e mortal mergulhar duas vezes; ela produz a juventude eterna, mas o seu efeito não pode ser renovado, ou antes, não pode sofrer a dúvida"*[70].

e) a acção polémica dos conselheiros

O papel que Lamotte atribui aos conselheiros assume contornos deveras interessantes quando é avaliado por outros. O problema reside em saber que tipo de conclusões devem ser retiradas acerca da exploração que se fez das duas personagens. Constituindo um contraste notável para alguns[71] os caracteres de Henrique e Rodrigo são analisados pelo autor anónimo da "Lettre à un Gentilhomme..." com certa minúcia[72]. Por outro lado, Lamotte é aí nitidamente condenado por não ter concedido a

---

(65) - cf. p. 8. O autor acentua a necessidade do sentimento que o "spectateur" não parece entender cf. p. 2,8,13, e 14.
(66) - cf. p. 6. O caracter de D. Pedro é justificado através do resumo do episódio da história de Portugal feito pelo autor anónimo.
(67) - cf. p. 141 *"Pouvaient-ils avec tant de passion ne pas intéresser?"*
(68) - cf. p. 138 *"et nos larmes et nos émotions sont d' autant plus douces qu' elles nous donnent meilleure opinion de nous-mêmes"* e p. 141-142"... *la raison approuve aussi les larmes qu'ils font répondre, et par là, j' ose de dire les rend en quelque sorte délicieuses".*
(69) - cf. Discours sur la Tragédie p. 138 *"Nous portons au théâtre une raison et un coeur..."* A importância atribuída à razão está de acordo com o pensamento do seu século cf. Michel Lanay op. cit. p. 29.
(70) - cf. op. cit. p. 189.
(71)- cf. "Réponse..." p. 12 "... *la différence de leurs axis forme un contraste si notable et si plein de grandeur..."* e "Apologie..." p. 49.
(72) - cf. p. 9 onde se lê *"Malgré la malignité du discours de Rodrigue..."* e também *"Henrique vieux courtisan et savant dans l' art de la flatterie..."*

palavra aos outros dois conselheiros que estão em cena, o que tornaria claro que era a opinião unânime dos quatro que obrigava o monarca a condenar o filho[73]. É o próprio Lamotte quem esclarece que, não havendo actores habituados a agradar no trágico, teria sido perigoso fazê-lo falar aos quatro[74].

Não resta qualquer dúvida: tal como procedeu em relação aos outros caracteres, Lamotte quis também conferir novos traços[75] aos conselheiros, personagens antipáticas, por excelência. Esta explicação - que, aliás, é pertinente - não me parece porém suficiente. Uma outra razão pode ter presidido a esta escolha de Lamotte: ao colocar em cena os dois conselheiros a falar o autor parece dar "corpo" à própria consciência de Afonso dividida entre o *perdoar* e o *condenar*. Haveria, assim, um outro nível de interpretação - o nível simbólico - que permitiria considerar que os dois conselheiros representariam essas "vozes" da consciência do monarca: quando ouve Henrique e Rodrigo é como se estivesse a "ouvir-se" a si próprio, digladiando-se entre a *razão* e o *sentimento*. A luta entre essas duas "forças" assumiria, então contornos muito reais aos olhos do espectador, incomoda-lo-ia muito claramente. Assim, não se tornaria necessário que os outros se pronunciassem porque o efeito que é retirado do seu silêncio seria irremediavelmente perdido. Novidade, mas também criatividade parecem, pois, ter sido apanágio de Lamotte.

f) o aproveitamento do verso por Lamotte

Os comentários aos versos de Lamotte abundam e dizem sobretudo respeito à falta de qualidade que, segundo alguns, o autor lhes imprimiu. Tratou-se, mais uma vez, de um afastamento à norma[76] que vem corroborar com todas as outras alterações de que Lamotte foi executor exímio[77]. O crítico porém pode ser cruel, quer exprimindo a sua própria opinião acerca do assunto[78], quer referindo aquilo que os outros pensam acerca do

---

(73) - cf. 9. 10.
(74) - cf. *"Discours sur la Tragédie"* p. 132. O autor da "Lettre à un Gentilhomme..." apresenta uma outra razão *"il a craint que quatre juges désintéressés ne fissent pas grand impression et ennuyassent bien-tôt de spectateur"* p. 10.
(75) - cf. "Apologie..." p.50 e *"Discours sur la Tragédie"* p. 132-133 *"... il fallait trouver le moyen d' en exprimer deux d' une manière nouvelle..."*
(76) - cf. Martine de Rougement op. cit. p. 35 *"L' alexendrin est incontesté, sauf par l' aventureux Lamotte..."*
(77) - O autor da "Apologie..." procura acentuar o espírito inovador de Lamotte no que ao verso diz respeito cf. p. 66 *"Il veut étendre les richesses de notre langue..."* (das p. 54-75 refere um não acabar de versos de Lamotte de outras obras suas); cf. também "Arrest Burlesque..." p. 14 em que os versos do autor são objecto de defesa.
(78) - cf. "Sentiments d' un spectateur français..." p. 10: *"Effectivement on est obligé de convenir que jamais Piéce n' a été plus mal écrite"* e p. 13 e 14 onde os versos de Inês são classificados de *"durs et mal construits"*.

mesmo[79]. Além desta crítica de âmbito geral, há um outro tipo de crítica que se relaciona com um aspecto particular da peça: o facto do autor aí incluir um célebre verso de Corneille. Essa circunstância provoca um pronto ataque[80], mas também uma rápida defesa protagonizada por alguns[81]. Lamotte procurou justificar a escolha de exemplos não só de Corneille como também de Racine, considerando que estes estariam presentes na mente de quem vê a peça, podendo favorecer, assim, um melhor entendimento AUTOR/PÚBLICO[82], estabelecendo-se, então, um "canal" de comunicação privilegiado entre ambos.

Como conclusão, pode dizer-se que o verso que Lamotte inclui na sua obra[83], tem a vantagem de condensar em si o problema do "dever" ao qual se liga de forma estreita a função do Rei acentuando, ao mesmo tempo, as dificuldades inerentes a tal cargo e funcionando já, de uma certa forma, como uma antecipação daquilo que vai acontecer no Conselho.

Outros aspectos são focados nos "documentos" que constituiram objecto de análise. Procurou-se, no entanto, contemplar aqueles que, aparecendo com maior frequência, assumem uma importância relevante no que à recepção da peça diz respeito.

3. A DINÂMICA DA METAMORFOSE EM "AGNÉS DE CHAILLOT"

Uma das mais fortes críticas à peça de Lamotte surge traduzida sob forma de Comédia, género que, em princípio, abandona por completo os pressupostos que ao trágico dizem respeito. É, pois, pelo seu valor e inusitado poder de "subversão", que merece um tratamento à parte. Lamotte refere-se a este tipo de "crítica" no Prefácio da tragédia, procurando demonstrar que não o atingiu[84] e retirar-lhe, assim, o seu possível mérito. No entanto, esta "boa vontade" aparente do autor é totalmente desfeita no seu *Troisième Discours sur la Tragédie* em que se refere à Comédia de uma forma bastante depreciativa[85]. Apesar dos juízos de valor emitidos pelo autor, a Comédia alcançou um

---

(79) - cf. p.10. 80- cf. p. 10.
(80) - o verso de Corneille é considerado como um diamante que brilha entre pedaços de vidro.
(81) - cf. "Réflexions..." p. 8 e "Réponse..." p. 18.
(82) - cf. "*Discours sur la Tragédie*" p. 12-13.
(83) - cf. A II l II p. 24 l.5.
(84) - cf. p. VII.
(85) - cf. p. 127 op. at. p. 127 e p. 130 onde se destaca a afirmação "*(...) je dis que ces jeux d' esprit entretiennent le nauvais goût, produisent la précipitation des jugements et ? à prendre de bons mots pour des raisons*"
"

grande sucesso[86], reunindo em si um conjunto apreciável de elementos susceptíveis de serem objecto de uma análise mais cuidada. De facto, em Agnés de Chaillot procede-se a um aproveitamento efectivo da tragédia de Lamotte[87] que, em muitos casos, pode ser considerado como uma verdadeira metamorfose. Esta manifesta-se não só no domínio estrutural, mas, sobretudo, no peculiar tratamento que é dado às personagens. Uma das figuras que sofre uma transformação radical é aquela que na tragédia surgia como Embaixador de Castela, elemento de especial importância pelas razões aduzidas no ponto 2.2.. Na Comédia, em vez da solene figura de um embaixador votado a proferir extensos discursos, aparece a substituí-lo uma interessante personagem: Crouton[88]. O seu nome caracteriza-o de imediato, isto é, leva-nos a pensar que estaremos perante uma personagem cujo valor reside no aparato exterior, "esvaziada" de conteúdo. Este indício fornecido pelo nome é plenamente confirmado, mais tarde, pelas afirmações que faz. De dimensões nitidamente mais reduzidas que aquele que é levado a cabo pelo embaixador na tragédia, o "discurso" de Crouton explora claramente um cómico de linguagem[89], exibindo uma verborreia oca do ponto de vista do conteúdo. Não se comparam de modo algum as informações que o embaixador veicula, com aquilo que Crouton diz em poucas palavras. Este último, pela forma como se apresenta tem como função demonstrar que aquele era uma personagem ridícula e, em última instância, absolutamente dispensável. É, pois, bem sucedido nessa missão.

A tríade Pierrot - Bailly - Agnés substitui por seu turno a que antes era protagonizada por Inês - Pedro - Constança e fá-lo de uma forma que prima pela audácia e não isenta de laivos de comicidade. De facto, é em cena que Pierrot sustenta que a presença de Constança não é necessária[90], fazendo, mais uma, vez apelo ao estatuto da personagem[91]. Por outro lado, Pierrot reduz também por completo a faceta heróica anteriormente atribuída a D. Pedro. É verdade que também lhe são imputadas algumas qualidades[92]; no entanto, o Amor sublime que antes

---

(86) - cf. Suzanne Cornil op. cit. p. 87-88 e Adrien Roig op. cit. p. 276.
(87) - cf. a este respeito o apêndice.
(88) - pode traduzir-se por bocado de Côdea i.e. parte exterior do pão. A personagem é, pois, caracterizada em termos de "forma", não de "conteúdo".
(
(
(89) - cf. Cena II p.4 l. 9 e 11, p. 5 l. 9-11 onde se constata sobretudo a falta de concordância entre o sujeito e o predicado.
(90) - cf. Cena VII p. 14 l. 3-6.
(91) - cf. 3. c).
(92) - cf. Cena III p. 6 l. 14 e p. 7 l. 1-3.

levou D. Pedro a ser protagonista de heróicos feitos transformou-se num Amor baixo. Este facto é confirmado em primeira instância por aquela que, na Comédia, é objecto do seu Amor, isto é, Agnés, criada de sua casa. Uma das cenas que constituiu um flagrante contraste com o acontecido na tragédia é aquela em que decorre um diálogo entre Pierrot e Agnés, réplica cómica da Cena VI da peça de Lamotte[93]. Assim, enquanto na tragédia o diálogo entre os dois amantes se pautava pela apreensão, pairando já no ar a ameaça de uma morte próxima, na Comédia tudo leva ao riso. De facto, o ferro com o qual D. Pedro pretendia trespassar o peito é, agora, irónicamente substituído por uma faca da cozinha[94] que possivelmente não teria um efeito tão eficaz! O leitor não encontra aqui nada de dramático, antes se reforça a ideia de que o Amor "alto" e nobre de outrora foi substituído por outro completamente diferente - um Amor "baixo" enquadrado, em certo sentido, numa situação algo absurda. Este exemplo bastaria para retirar à personagem a "aura" de heroicidade que era apanágio de D. Pedro. No entanto, outros exemplos podem, ainda, ser retirados visto que Pierrot se pauta também por um baixo nível de linguagem[95] e é o próprio pai que o caracteriza, em termos muito pouco favoráveis[96].

Outra das personagens que merece destaque é o "Bailly"[97] que corresponde em termos disfóricos à figura de Afonso. Assume-se verdadeiramente como protagonista de duas situações ás quais é imperioso fazer menção, pela forma como o cómico aí se instaura: trata-se da cena em que aparece reunido o Conselho (cena XVII) e, posteriormente, o diálogo entre o Bailly e Agnés em que esta lhe apresenta os netos (cena XXI). Na cena do Conselho, o "Bailly" introduz desde logo uma nota cómica, não só quando se refere a Agnés[98], como também ao fazer menção aos propósitos que o norteiam em relação ao destino do filho uma vez que afirma *"Je le ferais partir pour le Micissipi"*[99].

---

(93) - na verdade podem comparar-se a C VI p. 10-13 da Comédia com o A I C VI p.11-16 da tragédia

(94) - cf. C VI p. 10 l. 9 *"Un jour dans ma Cuisine entré secrétement..."* e p. 11 l. 4 *"Vous prètes aussitôt le Côuteau de Cuisine"*. Repare-se que o facto de tanto o objecto referido como o local aparecem com certa maiúscula confere uma importância desmedida e invulgar.

(95) - cf. C VI p. 11 l. 13 e p. 12 l. 8; C VII p. 14 l. 2; C XIII p. 26 l. 1.

(96) - cf. C III p. 6 l. 8, p. 7 l. 8; C VIII p. 17 l. 9; C XII p. 25 l. 1; C XIV p. 28 l. 1-2 e 5.

(97) - assinale-se que desde as primeiras páginas este afirma que não sabe "como" está casado com a mulher cf. C II p.5 l. 13 e contraria profundamente o estatuto de juiz que lhe é atribuído cf. C X p. 21 l. 5-8. É também ele que se refere à inutilidade dos conselheiros "mudos" em cena cf. C XVII p. 35 l. 13.

(98) - cf. C XVII p. 32 l. 14; este já antes caracteriza Agnés de forma depreciativa cf. C IX p. 19 l. 1-2 e 6; C XII p. 24 l. 5.

(99) - cf. C XVII p. 32 l. 12.

(100)- não pode deixar de destacar-se a importância do nome das duas personagens: Magister em sentido pejorativo pode traduzir-se por "pedante" e de facto ele assume essa faceta na Comédia; Arlequin por seu turno à ideia de palhaço e o seu discurso é realmente muito cómico.

Os Conselheiros a quem é dada palavra na Comédia - "Arlequin" e "Magister"[100] - são responsáveis por um dos diálogos mais cómicos da peça (e é preciso não esquecer que o assunto que se debatia era grave!). Assim, enquanto o "Arlequin" tem um comportamento que pouco se adequa do estatuto de - "Conselheiro" - que lhe é atribuído[101], o "Magister" assume-se claramente como personagem ridícula. Fica-se novamente perante uma situação de notável contraste em relação à tragédia: aí Lamotte introduzia a figura de "Henrique" salvo por D. Pedro da lança africana; na comédia o "Magister" refere-se a um acto de Pierrot que se coloca nos antípodas deste - salvou-o de morrer atropelado quando se encontrava na rua completamente prostrado por uma bebedeira[102]. A comparação torna ainda contornos mais ridículos e torna-se mesmo absurda quando se estabelece um paralelo entre Pierrot e Eneias quando salvou seu pai, Anquises, levando-o às costas[103]. Nota-se, imediatamente, que a situação criada na comédia tem o efeito de reduzir um acto sublime e elevado a uma acção baixa que nada tem que ver com o anterior (antes apela para o estado "pouco meritório" em que o "Magister" se encontrava).

O diálogo que na tragédia envolvera Afonso e Inês, em que esta confessara a sua verdadeira situação, é objecto de uma dura crítica na comédia. O próprio Lamotte refere no Prefácio da tragédia que o facto de ter colocado em cena as crianças, fruto do casamento entre Inês e Pedro, causou alguma perturbação entre o Público[104]. Não poderia, pois, a Comédia desperdiçar a oportunidade de proceder a uma renovação do nível da cena, introduzindo elementos que lhe conferem grande comicidade. Em primeiro lugar, constata-se imediatamente que houve uma alteração importante: em vez de duas crianças que apareciam na tragédia são apresentadas quatro[105]. Esta duplicação não me parece de modo algum "inocente", uma vez que reforça de certo modo, o relevo que a presença de crianças pode adquirir. Estas tornam-se elementos imprescindíveis à comicidade de um quadro que se pretende criar uma vez que se dirigem ao "Bailly", chamando-o de avô[106]. Por outro lado, o aumento do número de

---

(101) - cf. C XVII p. 33 l. 4 e 6; repare-se ainda como trata o pai de Pierrot l. 20 e como critica um escalão da sociedade da época.
(102) - cf. C XVIII p. 34 l. 5-10.
(103) - cf. C XVII p. 34 l. 11-13.
(104) - cf. p. VI.
(105) - cf. tragédia AV C V p. 65 e comédia C XXI p. 40.

(106) - cf. C XXI p. 40 l. 7. Repare-se no efeito cómico daí retirado e o seu contraste com as crianças em silêncio na Tragédia. É interessante notar que uma nova informação acerca destas crianças é dada na "Réponse..." cf. p. 15 "... *mais il voit des enfants de six à sept ans*".

crianças corresponde, de início, na comédia a uma diminuição de entusiasmo por parte do "Bailly" que se insurge mesmo contra Agnés. O cómico da cena reside também no vocabulário utilizado pelo pai do Pierrot[107] e no facto deste "obrigar" Agnés a mostrar-lhe o contrato de casamento, única prova que o convencerá de que aquilo que ela diz é verdade[108]. Verifica-se, desde logo, que Agnés, quer pelo estatuto a que é reduzida ao longo da Comédia, quer pela forma como é caracterizada pelo "Bailly", se revela uma personagem de baixa condição. Esta figura perde, aliás, grande parte do seu valor, não só pelas razões anteriormente mencionadas, como também pelo facto de no final, não morrer. É a morte que não só na tragédia de Lamotte, como na lenda, confere à personagem o pendor mítico que até hoje conservou. No entanto, não pode deixar de sublinhar-se a inusitada originalidade conferida ao texto da comédia ao fazer "resuscitar" Agnés, no final, para agradar ao Público.

Concluiu-se, pois, que esta Comédia merece um destaque especial, pela grande metamorfose que opera na tragédia de Lamotte. Esta última assumiu-se, como um poderoso manancial ao nível da inovação veiculada, constituindo, por essa razão, um evidente pólo de interesse e incitamento a que, em torno de si, se criassem muitos outros. [109]

4. A ABORDAGEM MUSICAL DA CRIAÇÃO LAMOTTIANA

A confirmar este "poder" da peça de Lamotte está também ainda dentro do âmbito do género cómico uma Paródia à qual cabe fazer uma breve referência, *"uma engraçada charge de occasião, em motivo das primeiras representações daquela peça"*[110]. Trata-se da *Parodie d' Inès de Castro - Tragédie de Lamotte sur l' air du Mirliton*, editada por Joaquim de Araújo em 1897 em Génova[111]. Esta Paródia, de muito menor extensão que a comédia Agnés de Chaillot, constrói-se com base em três actos, incluindo cada um deles cenas muito curtas. A grande dinâmica que possui é-lhe conferida, não só por esta invulgar exploração a nível cénico como também por nova faceta que até aqui nunca havia sido aproveitada - a musicalidade - . Assim, cada personagem utiliza nas suas intervenções a mesma "área" em que

(107) - cf. C XXI p. 40 l. 8-13 e p. 41 l. 6,7; p. 42 l. 3-4, 8-9 e 13-15.
(108) - cf. C XXI p. 41.
(109) - a grande polémica em torno da peça é disso a maior prova.
(110) - cf. "Parodie d' Inès de Castro" p. IV.
(111) - Lamotte reage contra esta Comédia. Isso mesmo adianta A. Roig op. cit. p. 277.

a palavra "mirliton"[112] nunca escapa. A peça adquire, então, contornos "harmônicos" que criam um original contraste com o ritmo verdadeiramente alucinante ao qual são submetidas as cenas e que, segundo julgo, contribuirá para aumentar o riso do espectador.

Sobressaem, também, na Paródia a curtíssima extensão da reunião do conselho (Acto II, Cena III) e a tão polémica cena em que os filhos de Inês fazem aparição (Acto III cena VI).

Nesta última, destaca-se o recurso à didascália - que assume um importante valor devido ao aglomerado de informação que condensa[113], reenviando ao cómico - bem como a referência explícita do veneno causador da morte de Inês[114] (a comédia *Agnés de Chaillot* não lhe faz referência explícita).

Tanto a Comédia como a Paródia constituem, pois, dois bons exemplos, onde a criatividade imperou, perfilando-se entre o vasto conjunto de "documentos" a que tão polémica tragédia deu origem.

CONCLUSÃO:

Percorrido que foi um dos possíveis caminhos que possibilitou um interessante encontro com Inês pela "mão" de Lamotte, cabe proceder a um balanço acerca da informação veiculada.

A tragédia de Lamotte afirmou-se, de forma pouco comum, no panorama literário francês, constituindo-se como eficaz elemento perturbador da opinião pública de então. A polémica a que a tragédia deu origem, assumiu contornos verdadeiramente gigantescos e é sinónimo de uma resposta viva a um desafio lançado pelo autor. Estabelecido que estava um núcleo mítico já explorado por outros, era difícil prosseguir mais além. Lamotte fê-lo, dando sobretudo um grande enfâse a D. Pedro, muitas vezes relegado para segundo plano, mas encontrando em Lamotte um seu possível "defensor". A personagem surge engrandecida em numerosos traços que a afirmam enquanto herói e retiram curiosamente a Inês aquele grande poder que António Ferreira lhe concedera na "Castro". É essa, no fundo, a grande novidade de Lamotte: ultrapassar os limites daquilo que era considerado possível, aumentando consideravelmente o horizonte de expectativas do Leitor/Espectador.

---

(112) - Maria Leonor Machado de Sousa refere-se a este *"toucado de gaze inventado em 1723"* que tanto enfâse deu à peça cf. op. cit. p. 195.
(113) - cf. A III C VI p. 347 *"Dans ce moment arrive une grosse mourrice, avec une bande de petits enfants, qui se jettent aux pieds du Roi, en criant, Grand - Papa!, Grand-Papa!"*
(114) - cf. A III C VI p. 348 l. 3-4.

Lamotte conseguiu fazer com que os críticos se lançassem na árdua tarefa de escrever páginas e páginas acerca do seu "trabalho" e levou certamente uma vasta camada populacional às representações da sua tragédia, tornando-se, enfim, no centro das atenções. Os documentos que foram produzidos na época contribuiram, sem dúvida, para uma maior divulgação da peça, mesmo quando se pautavam pela negativa. No caso particular da comédia *"Agnés de Chaillo"t*, que se procurou destacar neste núcleo de reacções em torno da tragédia, o sucesso por ela atingido é uma prova evidente do prestígio do modelo seguido até porque algumas partes da tragédia são aí reproduzidas na totalidade.

Há uma entidade à qual se confere particular relevo: o Público. Este constitui objecto de preocupação constante, quer do próprio autor da tragédia, (ele afirma-o claramente quer no Prefácio de *"Inês de Castro"* quer no *"Discours sur la Tragédie"* que virá posteriormente a lume), quer de todos aqueles que fazem da peça de Lamotte a "ré" de um processo de onde sai, sem qualquer dúvida absolvida. Assim, os autores dos "documentos" que circularam, ao mesmo tempo que davam a conhecer ao Público as suas próprias opiniões, reuniam em si importantes elementos que à Tragédia diziam respeito, confrontando-os, apontando pistas de análise, transformando, passo a passo, esse Público numa entidade dotada de uma amálgama de elementos que tornavam o seu espírito mais aberto à exploração de novos rumos. A sua acção foi, pois, altamente benéfica.

Este trabalho procurou, por seu lado, apontar algumas das vias susceptíveis de serem objecto de uma exploração interessada, por parte de um leitor mais atento. Demonstrar o valor de um autor - Lamotte - incluindo-o entre aqueles que, ao mito inesiano, deram vida, constituiu um dos objectivos principais do presente trabalho. A *objectividade* e a *procura da novidade* foram os dois critérios preferidos na análise de uma polémica a cuja dimensão única não poderá nunca alhear-se quem sobre o assunto se debruce.

Este quadro pretende ilustrar o aproveitamento - na maior parte dos casos bem sucedido - de uma série de passos da tragédia de Houdard de Lamotte. Apesar de algumas frases ou expressões serem reproduzidas na totalidade[115], tratou-se, sobretudo, de "vestir" de novo o texto[116].

Tragédia	**Comédia**
A I C II p.4 l. 5-6	Cena II p. 5 l. 1-5
A I C II p. 5 l. 7-10	Cena II p. 5 l. 12-16
A I C II p. 5 l. 5-6	Cena II p. 5 l. 9-11
A I C II p. 5 l. 18	Cena II p. 5 l. 19
A I C III p. 7 l.2 e 5-8	Cena III p. 6 l. 6-7
A I C III p. 7 l. 12-15	Cena III p. 6 l. 10-12
A I C III p. 8 l. 19-20	Cena III p. 7 l. 7-8
A I C IV p. 9 l. 1-5	Cena IV p. 7 l. 9-10
A I C IV p. 10 l. 20	Cena IV p. 8 l. 11
A I C IV p. 11 l. 7-8	Cena IV p. 9 l. 5-6
A I C V p. 11 l. 9-12	Cena V p. 9 l. 7-11
A I C VI p. 12 l. 1-2	Cena VI p. 16 l. 2-3
A I C VI p. 12 l. 4	Cena VI p. 10 l. 4
A I C VI p. 12 l. 21	Cena VI p. 11 l. 16
A I C VI p. 13 l. 27	Cena VI p. 11 l. 20
A I C VI p. 14 l. 17	Cena VI p. 12 l. 7

(115) - Ver anexo incluso.
(116) - Lamotte refere-se a esse facto no seu Prefácio à tragédia *"On m'a fait le même honneur que Scaron a fait a Virgile; on m'a travesti"* pag. VII.

Tragédia	Comédia
A I C VI p. 10 l. 2-3	Cena VI p. 13 l. 13-14
A II C II p. 24 l. 5	Cena VIII p. 17 l. 6
A II C II p. 25 l. 3	Cena VIII p. 17 l. 13
A II C II p. 25 l. 4-5	Cena VIII p. 17 l. 14-15
A II C III p. 26 l. 20	Cena IX p. 18 l. 8
A II C III p. 26 l. 23-24-25	Cena IX p. 19 l. 3-5
A II C III p. 27 l. 3	Cena IX p. 19 l. 7
A II C III p. 27 l. 12	Cena IX p. 20 l. 2
A III C III p. 34 l. 7-8	Cena X p. 22 l. 10-11
A III C IV p. 36 l. 11-12	Cena XI p. 24 l. 1-3
A III C V p. 37 l. 4-5	Cena XII p. 25 l. 5-6
A III C VI p. 38 l. 9	Cena XIII p. 26 l. 2
A III C VI p. 39 l. 8-9/13-15	Cena XIII p. 27 l.2-3/7-9
A III C VIII p. 41 l. 5-6	Cena XIV p. 28 l. 5-6
A III C VIII p. 42 l. 13	Cena XIV p. 29 l. 9
A III C VIII p. 42 l. 18	Cena XV p. 30 l. 4
A IV C III p. 47 l. 20	Cena XVII p. 32 l. 15

Tragédia	**Comédia**
A IV C III p. 49 l. 9-10	Cena XVII p. 33 l. 13-14
A IV C III p. 49 l. 25	Cena XVIII p. 34 l. 6
A IV C III p. 50 l. 16-17 l. 20	Cena XVII p. 34 l. 14-15 l. 16
A V C III p. 62 l. 3-5	Cena XX p. 38 l. 4-5
A V C IV p. 64 l. 3-4	Cena XX p. 38 l. 18
A V C V p. 65 l. 6-7	Cena XX p. 39 l. 9-10
A V C V p. 65 l. 14	Cena XX p. 39 l. 16
A V C V p. 66 l. 12-13	Cena XXI p. 41 l. 15
A V C V p. 67 l. 2	Cena XXI p. 42 l. 7
A V C VI p. 67 l. 10-12/13-15	Cena XXIII l. 1-3 p. 43 e 4-5/7
A V C VI p. 68 l. 9-10	Cena XXII p. 43 l. 10-11
A V C VI p. 68 l. 11	Cena XXII p. 44 l. 1

Anexo I

Alguns dos passos aqui incluídos foram reproduzidos na Comédia; outros sofreram alterações que se podem considerar mínimas às quais se faz menção. Confiram-se a este propósito:

a) Acto I da Tragédia - estabelecem-se correspondências visíveis entre C II p. 11 l. 8 / Comédia C IV p. 9 l. 6; C V p. 11 l. 9-10 / Comédia C V p. 9 l. 7-8 (refira-se neste caso que a exclamação inicial da Comédia é *"Ah ciel!"* enquanto a da Tragédia é *"O Ciel!"*; por outro lado, ainda nas pag. referidas verifica-se uma diferença em relação ao verbo utilizado: na l. 13 da Tragédia aparece *"trembler"*, *na linha 11 da Comédia "craindre"*); C VI p. 12 e 21 / Comédia C VI p. 11 l. 16 (na Tragédia aparece *"Chère Inès"* e na Comédia *"belle Agnès"*); C VI p. 13 l. 27 / Comédia C VI p. 11 l. 20; C VI p. 14 l. 17 / Comédia cena VI p. 12 l. 7 (aqui introduz-se a exclamação "Ah!"); C VI p. 16 l. 2-3 / Comédia C VI p. 13 l. 13-14 (na Comédia é acrescentada a expressão *"Hé bien soit"*).

b) Acto II - pode estabelecer-se um paralelo entre C II p. 24 l. 5 / Comédia C VIII p. 17 l. 6 ; C II p. 25 l. 3 / Comédia C VIII p. 17 l. 13; C II p. 25 l. 4-5 / Comédia C VIII p. 17 l. 14-15 (introduz-se aqui uma variante uma vez que na Tragédia encontramos *"seigneur..."*, enquanto na Comédia aparece *"Et moi..."*); C III p. 26 l. 20 / Comédia C IX p. 18 l. 8; C III p. 26 l. 24-25 / Comédia C IX p. 19 l. 4-5; C III p. 27 l. 12 / Comédia C IX p. 20 l. 2 (na Tragédia é acrescentado *"à part"*);

c) Acto III - embora em número menor é possível confrontar C IV p. 36 l. 11-12 / Comédia C IX p. 24 l. 1-3; C V p. 37 l. 4-5 / Comédia C XII p. 25 l. 5-6 (enquanto na Tragédia se refere *"mille fois"* na Comédia preferiu-se *"aujourd' hui"*); C VI p. 39 l. 13-15 / Comédia C XII p. 27 l. 7-9; C VIII p. 41 l. 5 / Comédia C XIV p. 28 l. 5 (a forma *"Traître"* da Tragédia é substituída por *"coquin"*); C VIII p. 42 l. 13 / Comédia p. 29 l. 9.

d) Acto IV - aí se liga de forma perfeita a C III p. 50 l. 17 e 20 à Cena XVII p. 34 l. 15-16 da Comédia.

e) Acto V - pode estabelecer-se uma conexão entre C III p. 62 l. 7-8 / Comédia C XX p. 38 l. 8-9; C V p. 65 l. 7 / Comédia C XX p. 39 l. 10; C V p. 65 l. 14 + Comédia C XX p. 39 l. 16 (na Comédia acrestou-se *"Mais"*); C VI p. 67 l. 12 / Comédia C XXII p. 43 l. 3; C VI p. 68 l. 9-10 + Comédia C XXII p. 43 l. 10-11; C VI p. 68 l. 11 + Comédia C XXII p. 44 l. 1.

Anexo 2

Este trabalho não esgota, de nenhum modo, as possibilidades de análise de documentos que circularam no séc. XVIII em torno da peça de Lamotte. Procurou-se, no entanto, fazer juízo atento dos seguintes:

. Sentiments d' un spectateur français sur la nouvelle tragédie d' Inês de Castro.

. Réponse a Monsieur*** sur les sentiments du spectateur français au sujet d' Inês de Castro.

. Reflexions faites par Mr.*** sur les sentiments d' un spectateur français a l' occasion d' Inês de Castro, Tragédie.

. Lettre d' un Gentilhomme de Province a un de ses amis au sujet de la tragédie d' Inês de Castro de M. de Lamotte.

. Arrest burlesque donné on la Grand Chambre du Parnasse on faveur de la Tragédie d' Inês de Castro.

. Lettre au sujet de l' Arrest Burlesque.

. Apologie de M. Houdard de Lamotte de l' Académie Française.

. Agnés de Chaillot, comédie par Monsieur Dominique, comedien de SAR. Monseigneur le Duc d' Orléans.

Bibliografia

Aristóteles - *Poética* INCM 2ª edição, 1990.

Bertaut, Jules - *La vie littéraire au XVIII e S.*, Paris, Ed. Jules Tallandier, 1954.

Cornil, Suzanne - *Inês de Castro - Contribution à l' étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes.* Bruxelles, Palais des Académies. 1952.

Ehrard, Jean - *Le XVIII e Siède 1720-1750* B. Arthaud, Paris, 1974.

Lamotte, Houdard - de *Discours sur la Tragédie.*

Lanay, Michel - *Introduction à la vie littéraire du XVIII e Siècle* Bordas, Paris - Montréal, 1968.

Luís, Agustina Bessa - *Adivinhas de Pedro e Inês*, Lisboa, Guimarães Editores, 1983

Rougemont, Denis de - *O Amor e o Ocidente*, Vega s/d.

Rougement, Martine de - *La vie théâtrale en France au XVIII e Siède*, Librairie Honoré Champion Editeur, Paris, 1988.

Roig, Adrien - *Écharges Littéraires entre le Portugal et la France sur le thème d' Inês de Castro*, Paris, Centre Cultural Portuguais 1983.

Rosa, António Ramos - *A Mão de Água e a Mão de Fogo*, Fora do Texto, Coimbra, 1987.

Sousa, Maria Leonor Machado de - *Inês de Castro um tema português na Europa*, Ed. 70, 1987.

Todorov, Tzvetan - *Poética da Prosa.* Ed. 70, 1979.

Vieira, Afonso Lopes - *A Paixão de Pedro o Cru*, Livraria Bertrand, s/d.