

“ATÉ O FIM DO MUNDO”: INÊS DE CASTRO E A SAUDADE DO IMPOSSÍVEL

Márcia Valéria Zamboni Gobbi (UNESP)¹

RESUMO: *O objetivo deste texto é o de apresentar e discutir o processo de formação do mito de Inês de Castro no âmbito da cultura e da literatura portuguesa, em especial, com a finalidade não só de justificar a sua importância e a sua vitalidade ao longo dos séculos nos quais se construiu e se consolidou a imagem do ser português que nos interessa estudar, como também fornecer alguns elementos que nos permitam apresentar um breve comentário sobre duas narrativas de autores portugueses que revisitam, em nosso tempo, esse mito (o conto “Teorema”, de Herberto Helder, e o romance Adivinhas de Pedro e Inês, de Agustina Bessa-Luís), lendo-o a partir do olhar deslocado que é o da contemporaneidade.*

PALAVRAS-CHAVE: *narrativa portuguesa contemporânea; relações entre ficção e história; mito e imaginário; ironia.*

Introdução

A História é uma ficção controlada. A verdade é coisa muito diferente e jaz encoberta debaixo dos véus da razão prática e da férrea mão da angústia humana. Investigar a História ou os céus obscuros não se compadece com susceptibilidades. Que temos nós a perder? (BESSA-LUÍS, 1983, p. 224).

A pergunta lançada pelo fragmento em epígrafe parece constituir um mote interessante para a reflexão que se deseja propor neste breve ensaio crítico, que coloca em cena, novamente (tirando-as do sossego que, de fato, nunca tiveram), as figuras altissonantes de D. Pedro e Inês de Castro, as quais povoam o imaginário português – mas não só – desde que viram suas histórias pessoais entrelaçadas indissolivelmente à História de uma Nação que ainda buscava, de forma incerta, os rumos a tomar.

Jorge de Sena, num estudo alentado e pleno de erudição publicado em 1963, no primeiro volume da série intitulada Estudos de História e de Cultura, alertava para fatos bastante interessantes que mostram, a nosso ver, a importância de pensar-se no “caso” de Inês e Pedro num sentido em que ele, ao mesmo tempo, “encarna” na História e a transcende, já que, motivado, por um lado, por injunções contextuais específicas (principalmente políticas), não pode deixar de ser lido no âmbito de sua significação histórica - e mesmo no de uma filosofia da história portuguesa, como propõe o mesmo Sena; por outro lado, ao dar corpo ao tema já tornado clichê, mas nem por isso fragilizado, da perda de amor, associado ao do amor eterno, que supera a própria morte, responde a esta ânsia humana de contornar o tempo, de permanecer, de imortalizar – processo que, na perspectiva aqui adotada, liga Inês ao mito, já que sua presença se reatualiza (e, nesse sentido, se ritualiza) nas inúmeras narrativas que, ao longo dos séculos, vêm lhe dando **corpo e sentido**.

Sena (1963, p. 136) recorda que, já no século XVI, Inês não só era cantada em verso lírico, épico e dramático, em língua portuguesa, como estendia sua presença e

¹ Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras, campus de Araraquara. Departamento de Literatura. mvzg@fclar.unesp.br

infiltrava-se em diferentes culturas, onde era igualmente glosada em textos como os dos dramaturgos espanhóis Mejia de Lacerda (na *Tragedia famosa de Dona Iñez de Castro, Reina de Portugal*) e Velez de Guevara (em *Reina después de morir*), referências que apenas nos dão uma idéia do largo inventário sobre a presença de Inês na literatura realizado pelo renomado escritor português.

Vemos, neste processo, a figura se tornando tema, o caso localizado adquirindo a estatura de modelo universal. É interessante notar que Jorge de Sena aponta condições históricas favoráveis e, em certa medida, necessárias para que o caso de Inês se solidificasse: primeiro, o fato de que, por uma série de complexos entrelaçamentos familiares e dinásticos, Inês era, cerca de século e pouco passado de sua morte, “avó” de reis e de imperadores espalhados por toda a Europa², como Garcia de Resende (*apud* SENA, 1963, p. 273) recordava em seus versos:

Os principais reis de Espanha,
de Portugal e Castela,
e imperador de Alemanha,
olhai, que honra tamanha,
que todos descendem dela,
Rei de Nápoles, também
Duque de Borgonha, a quem
toda França medo havia,
e em campo el-rei vencia,
todos estes dela vêm.

Isso, num período de afirmação das nacionalidades (cuja sobrevivência era ainda precária, portanto), dava a Portugal um **lugar** insuspeitado no cenário europeu; era preciso, portanto, que se soubesse disso, que a **linhagem** dessa autoridade se desse a conhecer, para que mais esse dado enobrecesse o já altivo posto ocupado pela Nação portuguesa naquele seu século de ouro. Portugal não era só a Nação das grandes conquistas marítimas, do espírito aventureiro que havia redesenhado o mapa do mundo, superando os limites (mesmo os imaginários) do espaço então conhecido; era também a Nação que havia dado ao mundo um outro exemplo de superação, igualmente digno de ser louvado: a do tempo e da morte, com Inês e Pedro eternizados não só nos túmulos de Alcobaça³ ou na Fonte dos Amores, mas principalmente na memória do povo, de que aqueles monumentos eram pouco mais que a parte visível de uma pedra ancorada muito mais no fundo do **ser português**. Maria Leonor Machado de Sousa, em seu estudo sobre Pedro e Inês publicado no volume *Portugal: mitos revisitados* (1993), confirma este argumento de que os fatos históricos e lendários que ajudaram a constituir o mito realçam a forma de um amor que ultrapassa a morte e até faz mais que isso: “tenta vencê-la, ao trazer ao convívio dos vivos o objecto desse amor, tratando-o como se vivo fosse” (p.60)

E aí é que o processo de **mitologização da história** pela literatura se realiza plenamente: Garcia de Resende, Camões, Antonio Ferreira, todos eles precedidos por Fernão Lopes, passando por referências menos explícitas mas ainda assim identificáveis em Gil Vicente⁴, contribuirão com seu quinhão de mestria para alçar Inês ao panteão

² “Portanto, quando Garcia de Resende leu pela primeira vez, ou fez ler, em público, as suas trovas (o que não terá sido muito depois de as ter escrito), ele o seu público sabiam que a maior parte da Europa coroada descendia de Inês de Castro” (SENA, 1963, p. 273)

³ “Numa época que em tudo via símbolos ou os fabricava, o desejo violento de deter ao máximo a marcha inexorável da vida e do tempo teve a expressão concreta possível: a construção de um monumento funerário imponente e a proclamação póstuma de um casamento que possivelmente nunca existiu. Exprime-se sempre de algum modo o desejo de vencer o tempo.” (SOUSA, 1993, p. 61)

⁴ Na Farsa dos Almocreves e na comédia alegórica intitulada *Divisa da Cidade de Coimbra*.

dos deuses lusitanos. Não importa, nesta passagem, que em Resende o caso esteja recoberto por um didatismo moralizante, a alertar as moças incautas sobre o “galardão que meus amores me deram”, como proclama Inês diretamente do Inferno dos Namorados, onde fora condenada por Resende a permanecer; nem importa que, em Antonio Ferreira, ela sirva ao exercício do modelo da tragédia clássica, pois é fato que os escritores daquele século XVI tão impregnado da cultura da Antigüidade não teriam dificuldades para reconhecer em Inês potencialidades da personagem trágica, que se constrói na tensão decorrente do exercício da liberdade humana frente à imposição de um destino fixado pelos deuses – e o Fado lusitano já se deixa aqui ouvir -, sendo por isso, simultaneamente, agente e paciente, culpada e inocente, lúcida e incapaz de compreender, dominadora e dominada; talvez importe um pouco mais a grandeza, em todos os sentidos, da imagem de Inês que vaza do famoso episódio d’Os Lusíadas: é que Camões pressente na morte de Inês o nascimento do mito, e por isso investe na exaltação do Amor como entidade soberana, ao mesmo tempo em que faz de Inês a personagem que não se dobra diante dos valores convencionais (que são os de uma época determinada, historicamente motivados) e, por isso, vê-se na contingência de escolher a morte a negar os valores que a impulsionaram a agir (que são os valores “eternos”, fundados na idéia de que “qualquer maneira de amar vale a pena”). O que importa mesmo é que, a seu modo (e parafraseando o que será séculos depois dito por Pero Coelho, um dos matadores de Inês, no conto “Teorema”, de Herberto Helder, comentado adiante), todos esses escritores do Quinhentismo português muito trabalharam “na nossa obra” – a de mitificá-la - já que, agora, “D. Inês tomou conta das nossas almas. [...] Nada é tão incorruptível como a sua morte. No crisol do inferno havemos de ficar os três [Pedro, Pero e Inês] perenemente límpidos. O povo só terá de receber-nos como alimento de geração em geração” (HELDER, 1975, p.121).

Por outro lado, tampouco importa, nesta passagem do fato ao mito, que nem portuguesa Inês fosse, mas castelhana – e que, por isso mesmo, houvesse sido morta: o **discurso** da memória coletiva, a sua **fala** (e aqui ressoa intencionalmente e explicitamente a concepção barthesiana do mito) havia borrado esta informação em prol de uma significância muito maior – a de que os encantos de Inês haviam subjugado **para sempre** o seu rei, **cruel** só depois de a ter perdido, e cujos desvarios seriam justificados pelo desespero, por uma “nostalgia [que exprime] uma esperança desesperada”, a qual estaria, por isso, na base do “significado da famosa ‘saude’ portuguesa – ‘um mal de que se gosta, e um bem que se padece’, como a define D. Francisco Manuel de Melo”. (DURAND, 1997, p. 92). É assim que Gilbert Durand compreende, então, o caso de Inês como motivo recorrente (na terminologia do autor, **mitema**) do grande tema (para ele, **mitologema**), no âmbito do imaginário português, da “nostalgia de um impossível que o passado irreversível e a morte irremediável significam” (DURAND, 1997, p. 92).

Assim, voltando à epígrafe que nos serviu de mote: ela parece-nos adquirir sentido, relativamente ao estudo proposto, na medida em que registra as ambigüidades que recobrem o “caso” em cena: se, por um lado, as tais razões de Estado que justificaram a morte de Inês, e que a inscreveram definitivamente na história de Portugal, muito devem a argumentos cuja “verdade” pode ser questionada, pois dependem obviamente do lugar que ocupavam e das intenções que motivavam seus detratores, há, por outro lado, registrada no “caso” uma verdade “que é coisa muito diferente e [que] jaz encoberta debaixo dos véus da razão prática” (BESSA-LUÍS, 1983, p.224) – esta verdade que situa Inês e Pedro no campo do imaginário e que dá forma ao tema universal do amor impossível que “projecta o princípio da esperança para o Além, o Além do ‘fim do mundo’ – como diz a inscrição de Alcobaça” (DURAND,

1997, p. 92), já que o objeto da paixão está inacessível neste tempo e neste espaço, irremediavelmente separado do amador pela morte, mergulhando-o numa nostalgia inconsolável e impelindo-o para uma vingança cruel.

Evidentemente, numa perspectiva histórica, o entendimento do “caso” de Inês e Pedro não se pode fazer de modo tão positivo e, no limite, tão ingênuo. Mas o que nos interessa aqui é observar justamente como se dá a passagem da história ao mito – o que se enfatiza e o que se perde, e o que essas manipulações mais ou menos involuntárias significam em relação a uma determinada concepção do que pode (ou deve) caracterizar a **imagem** que um determinado povo constrói de si e para si. É exatamente nestes termos que se coloca a ponderação de Maria Leonor Machado de Sousa (1993, p. 67) no ensaio já referido:

Nesta perspectiva, a guerra civil em que D. Pedro lançou o país após a morte de Inês seria, mais de que um acto de desespero, o aproveitamento de uma situação indiscutivelmente grave para ele como pessoa para conseguir objectivos que até então não pudera alcançar. No “pacto de amnistia e concórdia” assinado por D. Afonso e D. Pedro em Canaveses, o Infante, em paga das “cousas [...] em que ele entende e razoa que não foi aguardada a sua honra nem o seu serviço”, obteve finalmente a transferência de poderes quase totais. Deste ponto de vista, sofre rude golpe o mito do desvairo nascido da paixão amorosa, mas tais considerações não vão perturbar a lenda, que se criou e fortaleceu na base desse e de outros mitos de que o espírito humano não abdica, talvez como compensação de tantos aspectos negativos que têm ensombrado as suas manifestações.

A finalidade desta breve passagem pelo que poderíamos caracterizar como o processo de formação do mito de Inês é não só a de justificar a sua importância e a sua vitalidade ao longo dos séculos nos quais se construiu a imagem do **ser português** que aqui nos interessa como fornecer alguns elementos que nos permitam, agora, apresentar o comentário de dois textos de autores contemporâneos que revisitam esse mito, lendo-o, como não poderia deixar de ser, a partir do olhar **deslocado** que é o da nossa contemporaneidade. De fato, Inês, como poucas mulheres da nossa história (e da nossa literatura), pode gabar-se do privilégio de ter chegado à contemporaneidade ainda sedutora, atormentando espíritos tão diversos como os de Herberto Helder e Agustina Bessa-Luís, só para ficarmos em dois dos mais renomados escritores portugueses ainda vivos que sucumbiram (também) aos encantos da amada de Pedro. No entanto, e justamente porque situados neste contexto, os leitores privilegiados da história que são Helder e Agustina só poderiam criar narrativas desconfiadas, ambíguas, não “resolvidas”, que registram exatamente o ceticismo e a ironia que regem a forma como hoje nos relacionamos com essa consistente mitologia, com a tradição histórica e literária que lhe deu estofa ao longo dos séculos. É no sentido de verificar o **modo** como esses dois autores revêem o caso de Inês que apresentamos os comentários que seguem.

1. O narrador na mediação entre ficção e história: as Adivinhas de Agustina Bessa-Luís

Na própria concepção do foco narrativo do romance de Agustina percebe-se uma tentativa de, simultaneamente, recolocar e questionar vários dos argumentos e das interpretações que vieram se agregando aos - chamemos assim - fatos nucleares que sustentam o lastro histórico do “caso” de Pedro e Inês. Assim, vemos que, no romance, uma atitude investigativa e um discurso, por isso mesmo, quase dissertativo, a serviço

de uma tentativa de reconstrução dos fatos passados “tal como ocorreram”, mesclam-se com intromissões declaradamente invasivas de um narrador que se apresenta em primeira pessoa, dialogando com as figuras-chave daquela história e buscando entendê-la não mais ao nível da verdade histórica, mas pela imaginação que lhe vai preencher os vazios.

Como um exercício para tentar desvendar o como se faz a ficção da narrativa de Agustina, podemos tomar elementos interessantes deste fragmento, que põe em cena o Dr. João das Regras, cuja participação no “caso” Inês de Castro fora fundamental para o estabelecimento da legalidade do casamento dela com D. Pedro, anunciado por este ao suceder ao pai no comando do trono português:

Aproveitando a passagem do Dr. João das Regras no solar de sua sogra em Valdigem, que fica para os meus lados, fui vê-lo um dia [...]. Eu comecei por lhe perguntar se, na sua opinião, Inês tinha de facto casado com D. Pedro. [...].

- Eu não provei nada. Limitei-me a calar as bocas, que a política não se faz com murmúrios. O meu estilo, aprendi-o com Santo Agostinho; chama-se o estilo *subjugado*. Quando um assunto é difícil, devemos aparentar submissão e disposição ao acordo. E, de repente, atacamos com um brilho e uma força capazes de fazer parecer um argumento que era incontestável, da parte do adversário, um argumento falso. Era assim que eu tratava as minhas questões.

- Infelizmente o que Fernão Lopes escreveu não dá idéia. Sobretudo não dá a idéia do seu poder de integração. Convencer é integrar o espírito dos outros na nossa área mental.

- É isso exactamente. [...] Mas agora estou retirado. Há uma regra que ainda aplico: apóia a tua causa nos modelos estereotipados da opinião popular.

- Parece muito seguro, mas pouco imaginativo.

O doutor mexeu-se no banco de pedra e vi algum desprezo nos seus olhos saltões. Estava a relegar-me para o campo dos artistas, ao nível de um alfaiate ou de um armeiro. (BESSA-LUÍS, 1983, p.119-21)

Este fragmento é interessante por diversas razões: exemplifica a convivência de tempos, promovida pelo narrador por meio de sua máscara de personagem, que, em busca do preenchimento dos muitos vazios que a história de Pedro e Inês foi deixando pelo caminho, chama novamente à vida não os seus protagonistas, mas todos aqueles a quem, com raras exceções, a história deu uma voz menos audível – apesar de constituírem peças fundamentais nos enlances e desenlaces que pontuam esse imorredouro “caso” amoroso.

Além disso, há no fragmento um pequeno trecho, muito significativo, em que o discurso parece dobrar-se sobre si mesmo, reduplicando-se metonimicamente e propondo algumas isotopias que podem nos ajudar a reconhecer o eixo para o qual convergem os diversos **argumentos** (já que o tom dissertativo do romance é evidente) espalhados pelo texto: João das Regras, ao caracterizar seu “estilo subjugado”, aprendido de Santo Agostinho, ilumina a própria forma de composição que a narrativa vem seguindo. Pois não se trata, ainda, de um “assunto difícil”? E, nesse caso, melhor do que estabelecer uma verdade não seria cooptar os adversários, através da argumentação esperta, integrando-os “na área mental” do narrador? **Convencer**, portanto, não seria prerrogativa do discurso jurídico, pautado, no caso dos personagens em cena, sobretudo, pelo direito canônico, e representado pelo advogado João das Regras. Também a ficção poderia **convencer**, se mobilizasse bem seus argumentos em

favor de uma **verdade possível** – e isso assusta João das Regras, para quem o poder de convencimento estaria apenas na **verdade legitimada** – ainda que estabelecida pelos “modelos esteriotipados da opinião popular”; daí a desconfiança que o ilustre advogado lança em direção ao discurso **imaginativo** de sua interlocutora, “relegando-a para o campo dos artistas”. Ou seja: o que queremos argumentar é que, neste fragmento, a narradora está confrontando, ao nível do discurso ficcional, os possíveis modos de construção da verdade, em que a própria ficção se inclui, em pé de igualdade com outros discursos – o jurídico, o histórico, o do “senso comum”; é nesse sentido que a narrativa dobra-se sobre si mesma, constituindo-se como uma metalinguagem.

Prosseguindo em sua linha argumentativa, a narradora não deixa que a incômoda solidez do discurso do senso comum se fixe – e contra-argumenta (agora, sem disfarçar-se em personagem, mas com a voz do narrador-investigador que, afinal, está apenas retomando, em termos já impregnados pela ideologia da nova história, a célebre distinção aristotélica que dá à criação poética uma amplitude superior à do registro historiográfico):

Não sei porque se dá mais crédito à História arrumada em arquivos, do que à literatura divulgada como arte de poetas. Mentem estes menos do que os outros; porque a inspiração anda mais perto da verdade do que o conceito problemático da biografia, que é sempre cautelosa porque julga tratar de factos que a todos unem e interessam; e que acabam por ser, por isso, mais políticos do que relações de tempo entre homens. (BESSA-LUÍS, 1983, p. 132)

Pois é assim, justamente – apresentado argumentos, integrando o leitor em sua área mental - que se configura a narrativa de Agustina: não quer se impor como verdade, ainda que **outra**. Pelo contrário: levanta muito mais questões do que resolve; pergunta muito mais do que afirma; contrapõe muito mais do que harmoniza – enfim, propõe-se (e propõe-se-nos) como **adivinha**. Ou seja: chama a participação do leitor, compartilha com ele os nós, as hesitações, os ganhos e os danos que fazem parte de toda busca do conhecimento, sem esperar, entretanto, por uma resposta definitiva.

2. Teorema e a escrita enviesada

No caso do conto de Herberto Helder, “Teorema”, publicado em 1963 no volume *Os passos em volta*, o que ocorre é que, ao mesmo tempo, o texto resgata a origem do mito e ressalta, por meio de uma linguagem ambivalente, a sua falácia, no sentido de que o mito se revela, então, como **construção** historicamente motivada em que se apagam a sua constitutiva função explicativa, cosmificadora, universalizante, e o seu poder conciliador e unificador, para sobrelevarem as contradições implicadas na compreensão de uma história que a ficção questiona. Parece-nos possível, então, falar em uma paródia do mito, discursivamente construída, e que tem por efeito provocar uma desestabilização no leitor, na medida em que recoloca, a partir de outros prismas, as suas expectativas, os seus condicionamentos e as suas convicções na leitura do processo histórico. O uso abusivo, mas nada aleatório, da adjetivação do conto (“rei louco, inocente e brutal”; “gente bárbara e pura”; “espetáculo sinistro e exaltante”) parece justamente servir de “instrumento” de acentuação dessas contradições.

Quanto ao processo irônico de construção da narrativa, ele é evidenciado pela própria figurativização do texto, pois D. Pedro come o coração de Pero Coelho e este passa a viver e a crescer dentro daquele. Da mesma forma que o mito cristão tem como

motivo o alimento partilhado, D. Pedro, ao alimentar-se do corpo (ao menos de parte do corpo) de Pero, alimenta-se também de tudo o que ele representa e contém.

Do mesmo modo, o texto de Herberto Herder se apropria de outros textos: da crônica de Fernão Lopes, dos discursos bíblicos, dos ficcionais e lendários em torno de Inês; **devora-os** (ainda que seja para, em seguida, devolvê-los subvertidos) e, ao mesmo tempo, os revivifica, já que eles habitam o conto e **crecem** nele; eis aí o grande paradoxo do texto paródico, que é, simultaneamente, manifestação de continuidade, transferência e reorganização do passado, sem excluir a crítica e a avaliação.

Por outro lado, recuperam-se aí, também os dogmas sacrificial e salvífico do mito cristão, os quais, invertidos em sua função, constituem o álibi de um assassino. Este é um ponto muito curioso da composição do conto: em seu jogo discursivo, o narrador, um assassino flagrado no exato momento da sua punição, da sua execução, consegue argumentar a seu favor e inverter o julgamento moral da história, de modo a justificar-se e, até mesmo, a vangloriar-se de seu ato; ele passa a ser o mártir que, graças a seu crime, imprime ao povo a quem seu ato serviu um matiz diferenciador que o eleva em relação aos outros povos – que, enfim, o **mitifica**.

Podemos assim argumentar que a ficção que, para desmitificar, remitifica em chave paródica, pode estar interessada em desvendar o jogo de espelhos da ideologia dominante, em desmascarar as falsas aparências, revelando o oculto e criando artisticamente novas miragens narrativas, novos mitos estéticos. Tais narrativas lançam, pois, o mito contra o mito, revelando o *modus operandi* do mito histórico-social original que lhe serviu como ponto de partida.

Essa desmitificação operada pela ficção tem, assim, dupla função: ética e ideológica, já que visa a denunciar as máscaras superpostas por trás das quais se esconde o discurso oficial. Ao longo de toda a narrativa, Pero espalha pistas para que sejam decodificados traços de uma sociedade que se esconde sob o véu de uma religiosidade hipócrita e enganadora, capaz de cometer atrocidades que se justificam pela fé, pela pureza e pela benevolência: “Somos também um povo cheio de fé. Temos fé na guerra, na justiça, na crueldade, no amor, na eternidade. Somos todos loucos.”(HELDER, 1975, p. 119)

Pero, que morreu para salvar o amor do amor, diz também que “o povo só terá de receber-nos como alimento, de geração em geração”(HELDER, 1975, p. 121). Nesse sentido, Helder propõe-nos a leitura de sua narrativa como um ritual de presentificação. Lê-lo é comungar dessa história inalienável do imaginário lusitano, é realizar, pela leitura – e a cada vez – o “milagre da sua ressurreição”.

A mistura ou confluência de tempos e de espaços no texto é também significativa: essa dinâmica dessacraliza os procedimentos da cronologia histórica, preocupada com as datações, os monumentos, os registros comprobatórios dos acontecimentos. Helder revela, assim, a perda de sentido do fato histórico isolado, datado e paralisado num espaço-tempo abstrato, cujos referentes não mais remetem à complexidade das ações humanas ou das relações sociais que os engendraram, mas são tão-só monumentos inertes, frios, preenchendo espaços públicos sem memória: “O marquês de Sá da Bandeira é que ignora tudo, verde e colonialista no alto do plinto de granito. As pombas voam em redor, pousam-lhe na cabeça e nos ombros, e cagam-lhe em cima”.(HELDER, 1975, p. 120)

O “caso” de Pedro e Inês, assim, descola-se de seu tempo e de seu espaço quando passa a circular – ou melhor, quando por ele passam a circular referentes anacrônicos, desde os que remetem ao período manuelino, das grandes navegações, aos referentes à modernidade, marcada pela presença do cláxon do automóvel, que remete ao tempo da enunciação, da construção do texto.

A propósito: Herberto Helder escreve o conto quando Portugal, sob a ditadura salazarista, sofre com o “silêncio das falas”, conforme Maria de Lourdes Netto Simões (1998) denomina aqueles tempos de recrudescimento da censura. Esse é um dado fundamental para a construção do sentido desse teorema: a articulação temporal e a justaposição de espaços no conto levam à crítica e à autocrítica histórica, pela analogia entre os contextos em cena – analogia não só entre os espaços que desembocaram na modernidade, arquitetonicamente saturada de imagens e estilos dissonantes (o espaço do *kitsch*) mas, fundamentalmente, analogia entre os homens que, em sua síntese, representam o homem português: “Somos um povo bárbaro e puro, e é uma grande responsabilidade encontrar-se alguém à cabeça de um povo assim. Felizmente o rei está à altura do cargo, entende a nossa alma obscura, religiosa, tão próxima da terra”.(HELDER, 1975, p. 119). Dessa forma, Helder vai traçando a identidade – pela analogia entre passado e presente – desse povo português (idólatra e “cheio de fé”) e de seus líderes: à figura de D. Pedro sobrepondo-se a de Salazar e de seu regime repressor.

A ironia como estratégia construtiva desse texto nasce na tensão dos elementos discursivos selecionados e articulados – retrabalhados – pelo autor. Helder insere a História na história e simultaneamente a subverte, vira-a do avesso ao parodiar seus referentes. Com isso, burla a censura de uma época de repressão e de enquadramento policial. Por meio da alegoria, supera o silêncio imposto e a sua condição. Daí, no texto, a identificação, ambivalente, com o “marginal” Pero Coelho, a que dá a voz: ambos personagens periféricos da História, ao serem devorados pela engrenagem do poder censório, ambigualmente – pelo ato criador – irão crescendo dentro do rei que lhes comeu o coração – alquimia possível apenas no plano da arte que, pelo discurso, a tudo recria e, assim, supera.

Referências bibliográficas

- BESSA-LUÍS, A. **Adivinhas de Pedro e Inês**. Lisboa: Guimarães, 1983.
HELDER, H. Teorema. In: _____. **Os passos em volta**. 5ª. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1975.
BARTHES, R. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1975.
DURAND, G. **Imagens e reflexos do imaginário português**. Lisboa: Hugin, 2000.
SENA, J. de. **Estudos de História e de Cultura**. Lisboa: Ocidente, 1963. v.I.
SIMÕES, M. de L. N. **As razões do imaginário**. Salvador: Casa de Jorge Amado/Editus, 1998.
SOUSA, M.L.M. Pedro I de Portugal e Inês de Castro. In: CENTENO, Y.K. (Coord.) **Portugal: mitos revisitados**. Lisboa: Salamandra, 1993.