

AMAR, MORRER OU REINAR?

Larissa de Cássia Antunes Ribeiro¹

RESUMO

Inês de Castro é uma das personagens mais referenciadas na Literatura Portuguesa. Obras como *Os Lusíadas* e *À Castro*, ambas do século XVI, apresentam-na sob a predominância do olhar lírico. Tal personagem é capaz de despertar as mais variadas performances através da sua força simbólica. As temáticas: “o coroamento da morte” e “amar até a morte” se situam entre o sagrado e o profano e essa intriga desenha o clima intenso e instigante. No entanto, por traz de ambas as obras, tecem-se relações entre as forças sociais que articulam tal personagem. Na primeira, tem-se o elogio à cultura nacional; na segunda, a representação do poder e suas consequências. Investigar como Ferreira, constrói essas questões é o objetivo deste estudo. Destaca-se a importância dos diálogos como forma de direcionamento aos grandes temas apresentados na narrativa: amor, morte e poder. O estudo focaliza a representação de “Inês de Castro” e “Ferrante”, ao descrever a composição dialógica e o posicionamento, tanto no plano físico como no plano simbólico, que ambos ocupam na obra. Destarte, observa-se as aproximações e os afastamentos nas falas entre ambos e a articulação entre as demais vozes produzidas no texto. Para tanto, recorre-se aos apontamentos de Pavis (2008) a respeito da composição teatral; às observações de Rosenfeld (1985) sobre os gêneros no teatro, e às reflexões de Vernant (2006) destinadas ao mito e ao símbolo a partir dos gregos e seus desdobramentos. Essa bibliografia oferece subsídios para as articulações da proposta, mas elas não encerram as possibilidades de leituras da peça e tão pouco a sua força estético-comunicativa.

Palavras-chave: Diálogo; Teatro; Símbolo.

¹ Professora colaboradora de Estágio em Língua Portuguesa na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Professora colaboradora no Centro de Línguas da UNICENTRO- Irati/ PR. Trabalha com os temas: A Literatura e Ensino de Línguas, O Teatro entre culturas, Língua Francesa e Ensino. Contato: ribeiro.larissadecassia@gmail.com.

INTRODUÇÃO

António Ferreira escreve *Castro*, cerca de 200 anos após o fato ocorrido. O título referente ao mito dos amores de Pedro I, 8º Rei de Portugal e a Dona Inês de Castro em versão muito mais recente, recebe o artigo “A”. Tais caracterizações colocam em evidência: um nome que não favoreceria a coroa portuguesa. Essa é a principal definição para a história e a ficção.

A narrativa traz o conflito de um rei D. Afonso que pretende casar seu filho com a Infanta de Navarre. Porém Pedro casa às escondidas com Inês de Castro e tem filhos com a moça que não provém de uma tradição nobre. Incitado por membros do próprio governo, o rei precisa matá-la pelo bem da nação. A obra foi escrita entre os anos de 1553 e 1556 e marca com sua presença a literatura dramática renascentista nacional.

Em um período que compõe a transição entre o Humanismo que valoriza as paixões e reflexões humanas e procura assegurar toda uma tradição cultural e o Classicismo, que põe em destaque os princípios religiosos como a chave para a interpretação do mundo e do homem. Há que se considerara que a composição e o movimento da natureza, são fatores muito relevantes para a observação e percepção da realidade.

No tocante da relação entre autor, valores e ficção, faz-se oportuno mencionar a argumentação de Carpeaux para situar a representação do autor clássico e a sua significação na passagem dos tempos. Se a narrativa épica acaba por ser ressignificada através do percurso temporal, é justamente o autor que ganha conotações durante tal percurso. Segundo o teórico:

E quanto à poesia – justamente no estante em que o mundo antigo perde o sentimento da poesia homérica, para achar “Hommère ennuyeux” – ela se transforma num novo sentimento do mundo, em que o homem já não está abandonado, mas confiado a uma natureza em que o sol, a luz interior do poeta cego, nunca se põe. (CARPEAUX, 1999, p. 274).

A representação do “sol de Homero”, implica o conceito de luz por força superior que acabam por compensar as adversidades mundanas. A imagem ilustra uma força interior para a superação de conflitos.

Na obra de Ferreira, que configura um teatro de transição, traz por meio da estética humanista, concepções de palco primordialmente modestas e de tom declamatório, e as novas dinâmicas de cena

renascentistas que tornam as representações de perspectivas mais complexas. Tudo isso ocorre a partir dos diálogos ou monólogos interiores.

Este trabalho, tem por objetivo, analisar os diálogos presentes na obra, a partir dessa complexidade, a qual aborda características, por vezes contraditórias. Os momentos em que as personagens denunciam os seus sofrimentos são os pontos-chave das abordagens, pois é neles em que aparecem as contradições e resoluções dos conflitos. Para tanto, recorre-se aos apontamentos de Pavis (2008) a respeito da composição teatral; às observações de Rosenfeld (1985) sobre os gêneros no teatro, e às reflexões de Vernant (2006) destinadas ao mito e ao símbolo a partir dos gregos e seus desdobramentos.

2. O ESPAÇO DIALÓGICO

O Conflito dado a partir da relação entre Pedro e Inês, ao longo do tempo, foi representado sob vários vieses. SILVA (2021) comenta a respeito:

Geralmente os escritores explicavam essa relação pelo viés do amor ou do Estado. No primeiro caso, situamos Camões; no segundo, Antonio Ferreira, na obra *Castro*. Ao dar voz a Inês, oferece como resolução do dilema o desterro e não a morte, uma vez que seu crime foi o de amar. Em contraponto aos apelos de Inês de Castro, ao compará-la a Policena, Camões eleva o sentimento e as razões do coração a um patamar pouco visto na literatura lusitana, em analogia ao que aconteceu na “História” de Portugal com um evento mitológico, a morte de Policena. Diante de um sentimento como o amor, a dimensão humana e a divina se igualam. Ambas inocentemente assassinadas pelo mesmo motivo: o amor. (SILVA, 2021, p. 84).

Para Ferreira, os valores do Estado são utilizados como os fatores primordiais para superar os conflitos, em contraposição à abordagem lírica tão bem evidenciada em *Os Lusíadas*. A leitura aqui traçada, considera a representação dos sentimentos atreladas aos conflitos.

A fim de ilustrar a estética proposta por Ferreira, mesmo em circunstâncias mais íntimas, pode-se encontrar a expressão dos sentimentos, cerceada por forças políticas e nacionais. Recorre-se ao seguinte trecho da correspondência entre António Ferreira e Francisco de Sá de Miranda, de 1553, a respeito da morte do primogênito Gonçalo Mendes de Sá,

em cruzada tardia contra o Marrocos, na batalha do Monte de Condessa, onde foi dizimada a fina flor da aristocracia ibérica:

Também as belas Ninfas cantarão
As belas Ninfas do Minho, e do douro
Teu nome, e a todo o mundo o levarão.
Alegres andam c' o cabelo d'ouro
Ao vento solto, rindo, e não chorando,
De palma coroadas, e de louro.
Todas estas tuas mortes festejando,
Como teu nascimento festejaram,
Por isto que de ti iam esperando.
Para esta morte tua te criaram,
Com ela estão agora tão contentes,
Que mais agora te amam, do que amaram.
Pois tu que lá nos céus, onde estás, sentes
A glória que lá tens, e a que te damos,
Porque chorar por ti ninguém consentes[!]
(FERREIRA, 2011, p. 256)

Até mesmo para consolar o seu amigo, há uma criação de imagens paradisíacas que garantam o bem-estar do falecido em uma dimensão imaginada. O texto traz a representação de glória, desde o nascimento do rapaz. É por meio da criação de mito heroico, que se justifica a grande perda. Através da comunicação com o criador soberano, compreende-se o início e o fim da vida física. Há a presença, em torno do indivíduo, dos seres angelicais que o acompanham durante toda a sua trajetória. É evidente que o Estado é a força mais importante e que acaba por ser a grande potência referenciada, mas o consolo vem no mesmo tom de “O Sol de Homero”, pois há a figuração do humano, enquanto alma permanente.

Analisa-se a caracterização trazida na abertura nos atos durante a peça. No primeiro tem-se a seguinte descrição:

A cena passa-se na Quinta-do-Pombal, perto dos paços de Santa-Clara, em Coimbra. Na névoa doirada da manhã adivinham-se os gigantes do convento de claristas que Santa Isabel fundou. Junto da fonte-dos-Amores, que susurra no silêncio e na sombra, uma grande cadeira gótica repousa sobre um tapete mourisco. É nessa cadeira que está INÉS, ao levantar do pano, tendo, assentado aos pés numa almofada de brocado, um escudeiro moço, quasi uma criança, que toca alaúde. As donzelas e cuvilheiras

da «Colo de Garça colhem flores e riem, ao F., entre o arvoredo. São elas que constituem o coro da tragédia. — Música de cena. — Manhã. (FERREIRA, 1920, p. 8)

A cena em questão remonta a descrição de um lugar alegórico, onde Inês é colocada no centro da perspectiva. Tudo é voltado para ela, preparado com requinte, o que condiciona a reverência a sua imagem. Além disso, os servos estão dispostos com naturalidade, candura e alegria o que também denota traços da sua personalidade benevolente para com os seus. No entanto, isso não apaga a hierarquia na qual ela impera.

No ato II, também tem-se estampadas as cenas de reverência ao rei. O espaço é aqui demarcado por sua dimensão grandiosa, o que reflete a importância da sua configuração perante o povo:

ATO II

Nos Paços de Montemor. Uma larga sala abobadada. Arcada ogival praticável, ao fundo. A direita, oratório. O REI dá beija-mão. Passam os Bispos, os Abades-bentos, os ricos-homens, o povo. Junto de AFONSO IV estão os seus conselheiros privados: DIOGO LOPES PACHECO, ÁLVARO GONÇALVES, PÊRO COELHO. A extrema direita da cena, entre o povo, um VELHO, corifeu do coro trágico. As figuras vão passando, beijam a mão do rei, e saem pela arcada do F. — Música de cena. — Dia claro. (FERREIRA, 1920, p. 24).

A abertura desses dois atos, postos em sequência, provoca a comparação entre ambas as personagens. Se Inês reina em um espaço menor, a sua presença não deixa de denotar uma relevância significativa. Ela e o rei, ainda que em proporções diversas, ambos exercem o seu poderio.

Essa comparação cresce ao encaminhamento do terceiro ato:

Uma câmara nos Paços de Santa-Clara. Todo o carácter dum interior solarengo do século XIV. Ao F., janela ampla, geminada, aberta sobre o Mondego: vê-se, na outra margem, a alcáçova de Coimbra com os seus coruchéus. À D. alta, porta. A E. da cena abre para uma alcova de segunda luz, separada do recinto onde a ação se passa por uma larga tapeçaria mudéjar pendente duma viga de castanho que atravessa o teto. Quando se levanta o pano, a tapeçaria está corrida a um dos lados, de modo a ver-se o interior da alcova, com o leito de INÊS, os berços dos pequenos Infantes, uma enorme lâmpada de prata que cintila na penumbra. O mobiliário sóbrio do século: arcas; escanos

pesados de castanho lavrado; velhas uchas, sobre uma das quais se veem as tábuas pintadas dum oratório flamengo. Tochas em argolões de ferro chumbados às paredes. — Manhã clara. (FERREIRA, 1920, p. 39).

Veja-se a exuberância da casa de Inês, cuja arquitetura entrega a sua condição de reinado proibido, com a sua cultura estrangeira e excusa, porém extremamente requintada. Ao denotar a presença de seus filhos, evidencia-se também a ameaça ao rei de que algum dia, eles ocupem o trono da nação.

Por fim, tem-se o cenário da estalagem, onde Pedro, bem servido, é caracterizado através de seu apetite e sede. Alguém imerso nos prazeres que a sua condição lhe oferece.

Uma estalagem beiroa onde o Infante, “guloso e viandeiro” como diz Fernão Lopes, descansa das suas montarias. Acompanham D. Pedro, abancados com ele, alguns dos seus monteiros e homens-de-armas. Servem-nos mulheres. — Dia claro. (FERREIRA, 1920, p. 62).

A partir dessas descrições tem-se premissas da condição social elevada, na qual transitam as personagens principais e é essa condição que acaba por relativizar tanto a maldade do rei: pois ele é um assassino, quanto o amor de Inês, pois ela faz uso do bem-estar que a classe nobre lhe proporciona. Possivelmente, não é apenas por sentimentos puros que ela se envolve com Pedro. E esse envolvido pelos prazeres da carne, não negaria os apelos sedutores da jovem pela qual se apaixona.

A condição lírica é diferente da exposta em *Os Lusíadas*, mencionada anteriormente, pois esse amor, em Ferreira é posto ao lado de atitudes ideológicas: visa-se o bem pessoal por meio do poder e segurança financeira. Portanto, a obra apresenta uma situação contrária das definições de Rosenfield (1985): “A lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências de um Eu no encontro com um mundo, sem que interponham, eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática).” (ROSENFELD, 1985, p. 22). É evidente que as disposições sentimentais ocorrem entremeadas aos acontecimentos, os quais são determinantes. Pode-se dizer que os sentimentos são efeitos das ações e contextos e não o contrário. Assim, a manifestação das emoções não ocorre de maneira imediata, mas elas são mediadas pelas circunstâncias.

Nas cenas a seguir é possível vislumbrar as potências líricas que acabam perdendo espaço diante dos diálogos que imprimem as ações. No

ato I- cena I, Inês que sonhara com a sua prisão e a sua morte descreve o sonho da seguinte maneira:

INÊS

Tomei os filhos

Com lágrimas nos olhos, rosto branco,

E em choro solto, comecei: «Senhor!

Soam-me as cruéis vozes deste povo,

Vejo d'el-Rei a força e império grave

Armados contra mim, contra a constância

Que em meu amor, té agora, tens mostrado!

(FERREIRA, 1920, p.11-12).

Observa-se que há antes da expressão do sentimento, um elogio ao rei, bem como o suplício é narrado através do apelo por e para os seus filhos, que são do sangue de Ferrante. A dor e é expressa para a ama, como se fosse um ensaio para que ela reclame em momento oportuno. E o tom religioso, característico da estética do período, corrobora para a visão divina. O suplício de Inês é também uma ameaça ao rei, pois através dele a crueldade é revelada para Deus.

No ato I – cena II, o amor é expresso através do coro que apresenta os apelos clássicos e que ao mesmo tempo dão impulso ao indivíduo representado na estética renascentista.

CORO, cantando, ao F., quasi num murmúrio, enquanto D. PEDRO aperta INÊS de encontro ao peito (...)

Por amor se orna a terra

D'águas e de verdura!

Às árvores dá folhas; cor às flores.

Em doce paz a guerra,

A dureza em brandura

E mil ódios converte em mil amores.

(FERREIRA, 1920, p.16).

Há nessa descrição, nas vozes das amas de Inês, a natureza e seu movimento. De modo que o murmúrio que celebra o amor é colocado de maneira triste, ainda que aclamativa, o que prenuncia o amor eterno, ou o reinado após a morte. Assim também lastima o Aio, que é o servo e amigo de Pedro:

AIO, com doçura
Aconselho-te;
Guio a tua alma, meu senhor Infante.
Que coisa mais destrói o rei e o reino?
Que coisa cria mor desprezo e ódio
Que vê-lo sujeitar-se a coisas baixas?
Que vê-lo ser mandado de seus vícios?
Com que rosto, senhor, darás castigo
Aos que cometam o que tu cometes?
Como conservarás a obediência?
(FERREIRA, 1920, p. 18).

Essa voz representa a razão do Estado e seu tom imperativo acaba por intimidar e recobrar a razão de Pedro. Se porventura não o convence a tomar atitudes, ao menos o deixa pensativo como se vê no trecho a seguir:

INÊS, entrando pelo F., aproximando-se do INFANTE que medita, olhando-o
num vago receio tímido, e tomando-lhe a mão
Em que pensavas, meu senhor?
INFANTE, mudando a sua expressão bárbara num sorriso de ternura
Em ti.
Beijam-se. Ouvem-se os sinos do convento de Santa Clara.
O sol inunda a cena.
As donzelas de INÊS, invisíveis, cantam ao longe.
— pano cai. (FERREIRA, 1920, p. 22).

Ao refletir, Pedro sabe que não precisa agir. Mas que o curso dos acontecimentos se dará e o que ele pode fazer é aproveitar o momento junto à Inês. A falta de ação, o sentimento que o toma, garante a manutenção dos acontecimentos. Tem-se nessa personagem os desejos insondáveis, que se colocam no plano lírico, e a razão adormecida, no entanto viva, a qual impera, ainda que silenciosa, vencendo os sentimentos.

Não muito diferente que seu filho, está o rei a ocupar uma posição que privilegia a evocação lírica, mas sendo essa sempre refreada perante a ordem maior, a qual diz respeito ao estado. Em conversa com “Coelho”, um dos seus mentores, tem-se a cena:

REI

Pois que assim seja.

COELHO

(...)

Mas percamo-nos nós, percamos vidas,

Soframos cruéis mortes, nossos filhos

Fiquem órfãos de pai e deserdados,

A cólera do Infante nos persiga, —

Antes isto, senhor, do que faltarmos

A aconselhar-te com nobreza e honra.

(FERREIRA, 1920, p. 34)

O trecho provoca a comparação entre os limites do indivíduo e do Estado. Observa-se a ênfase com relação ao compromisso que a escolha e atitude coletiva. A expressão “percamo-nos” indica o sacrifício com relação ao individual para a salvação desse “bem” maior que garante o benefício social.

Em um diálogo com Deus, o rei inverte a sua condição nobre ao apresentá-la como uma fragilidade:

O REI, só

REI, voltando-se para o oratório, numa atitude dolorosa de angústia e de súplica

(...)

Oh! Vida felicíssima, que vive

O pobre lavrador só no seu campo,

Seguro da fortuna e descansado!

Ninguém menos é rei, que quem tem reino!

A realeza, Senhor, é um cativo;

E’ a servidão na púrpura; é o inferno

Na alma! — Temo o filho; temo os homens.

Dissimulo com uns; suspeito de outros;

Tremo das sombras; fujo de mim mesmo;

E entre um filho rebelde e um povo irado,

Sofro, e suspiro, e gemo, e dissimulo!

Caindo, prostrado, sobre o escabelo, como

um grande farrapo doloroso

Senhor, que és rei dos reis, Deus poderoso,

Tem piedade da minha realeza!

Tem piedade de mim!
(FERREIRA, 1920, p.35-36).

O peso da coroa acaba por ser um fardo e a sua imagem é rebaixada. Percebe-se que tomar providências ou assumir responsabilidades de tal envergadura recobra a revisão da própria consciência. A realeza é colocada para aqueles que devem assumir responsabilidades menores, por isso acaba não sendo um mérito o seu poder. O seu conflito não está relacionado diretamente à perda da vida alheia, mas sim o peso de se tornar um assassino. Quantos povos já foram massacrados? Quantos inocentes já foram mortos perante o seu governo. Todavia Inês apela para algo extremamente íntimo. O sangue real:

INÊS
Meu senhor!
Esta é a mãe de teus netos. Estes são
Filhos daquele filho que tanto amas!
Esta é aquela coitada mulher fraca
Contra quem vens armado de crueza.
Quiseste-te informar de minhas culpas
Por ti mesmo, senhor. Eu to agradeço.
Aqui me tens. Bastava teu mandado,
Para eu, segura e livre, te esperar,
Em ti, em minha inocência confiada.
Escusaras, senhor, todo este estrondo
De armas e cavaleiros; que não foge,
Nem se teme a inocência da justiça.
(FERREIRA, 1920, p. 53).

O trecho aponta a perspicácia de Inês, ao problematizar a identidade do rei. Observa-se que ao matá-la, matará também a sua própria herança. O apelo ao sensível é premeditado, pois ao mesmo tempo que ela expressa a sua condição, problematiza o conceito de justiça.

Por fim, tem-se o desterro e a não-ação do rei, que acaba por significar uma escolha:

Basta! Deixai-me!
Eu não mando, nem vedo. Deus o julgue.
Vós outros o fazei, se vos parece
Justiça condenar quem não tem culpa!
PACHECO, arrancando a espada

Essa licença basta. — Á morte!

COELHO, arrancando a misericórdia que tem ao pescoço,
e correndo,

com PACHECO e GONÇALVES, para a recâmara

Á morte!

As donzelas querem precipitar-se para a alcova de INÊS;

os homens de armas detêm-nas. Ouvem-se gritos
(FERREIRA, 1920, p. 59-60)

A partir de tal desfecho encontram-se dois desfalecimentos: a morte da promessa de uma posição nobre, por parte de Inês; a culpa corrosiva, por parte do rei. Têm-se aqui a dicotomia de dois planos simbólicos: o do indivíduo e do social. A morte de Inês socialmente representa um bem, pois prevê os interesses do coletivo – o bem da nação; individualmente ela é uma atrocidade – uma terrível ação contra o humano. O rei oscila entre salvador da pátria e algoz de seus próprios netos. O amor e a honra são consagrados após essa morte:

Eu vivo, minha Inês, e tu és morta!

Coração, coração, porque não estalas?

Porque não se abre a terra, e não me sorve

Num momento? P'ra quê? P'ra que vivo eu?

Caindo a soluçar sobre o banco

(...)

MENSAGEIRO

Senhor, para chorar é sempre tempo.

As lágrimas que fazem contra a morte?

Vai ver aquele corpo. Vai prestar-lhe

As honras que lhe deves.

INFANTE

Tristes honras! (FERRANTE, 1920, p. 68).

A cena final representa a convergência das significações. Perante a morte a ordem da natureza é evocada e o lamento descrito é como o os efeitos de uma ação tida como justa. Pode-se lamentar, após a decisão tomada e o Estado assegurado.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O diálogo apresentado na obra é alegórico, ao contrário do diálogo livre, descrito por Pavis: “O diálogo parece ser o meio mais apto para

mostrar como se comunicam os locutores: o efeito de realidade é então muito mais forte, porquanto o espectador tem a sensação de assistir a uma forma familiar de comunicação entre pessoas”. (PAVIS, 2008, p. 93). As falas são colocadas na obra de Ferrante como uma ação contemplativa. As metáforas e as figuras de linguagem fazem com que a naturalidade dos acontecimentos não ocorra. Tudo precisa ser analisado e compreendido por meio de uma lógica. E essa vence os apelos sentimentais que perdem a sua força lírica.

Identifica-se o diálogo como a grande personagem, pois é ele que revela as contradições e as estratégias de atuação individual ou coletiva. De acordo com o que Pavis apresenta: “O diálogo entre personagens é amiúde considerado como a forma fundamental e exemplar do drama. A partir do momento que concebemos o teatro como apresentação de personagens atuantes, o diálogo passa a ser “naturalmente” a forma de expressão privilegiada”. (PAVIS, 2008, p. 93). Porém, na obra analisada, tem-se o drama contraposto através do coro e das personagens periféricas que dispõem de reflexões atenuadoras dos conflitos ou exposições de emoções desmedidas.

Ferreira expressa o conflito da alma e a certeza da ação. Para ele os sujeitos são representações de pulsões que colocam em cena o grupo social acima dos sujeitos. No tocante do drama, a Inês concentra em si todas as potências sentimentais possíveis entre Amar, Morrer e o Reinar. É a partir desses entremeios que o individualismo perde medidas. As ações são coletivas e limitadoras. A obra toca a representação simbólica dos mitos. Vernant salienta: “Em suma, o mitólogo procura reconstituir (...) uma concepção e uma apreciação das grandes forças que, em suas relações mútuas, em seu justo equilíbrio, dominam o mundo - o natural e o sobrenatural -, os homens, a sociedade, fazendo-os ser o que devem ser.” (VERNAT, 2006, p. 26). Com isso, há a problematização referente ao distanciamento entre o que é humano e o que é divino. Se esses valores oscilam, no que toca a perspectiva das protagonistas, há uma ordem maior que acaba por sobrepor as singulares perspectivas.

4. REFERÊNCIAS

CARPEAUX, Otto Maria. O sol de Homero In CARPEAUX, Otto Maria. **Ensaios Reunidos - (1942-1978)**. Vol. I – De a *Cinza do Purgatório até Livros na Mesa*. Org. Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999.

FERREIRA, António. **A Castro**. Rev., diag. e pag. Carlos Pinheiro. Ed. Original - Julio Dantas- 1920. 1 ed: CC BY-AS - Licença Creative Commons, 2020.

_____. Ao Senhor Francisco de Sá de Miranda, à morte de seu filho Gonçalo Mendes. In: MIRANDA, Francisco de Sá de. Poesias. Edição de Marcia Arruda Franco. Coimbra: Angelus Novus, 2011. p.251-257.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo: Perspectiva. 2008.

ROSENFELD, Anatol. **A teoria dos gêneros**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SILVA, Edson Santos. De espiritualidade e normatividade em *Os Lusíadas*. In SILVA, Edson Santos. **Convite Literário: vamos (re)ler Os Lusíadas. De Camões?** Guarapuava: UNICENTRO, 2021.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia Antiga**. Trad. Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a todos os envolvidos no evento pela oportunidade de diálogos e reverberações da arte literária de Língua Portuguesa. Tais ações nos auxiliam a reconfigurar as expressões do humano e nos ajudam a enfrentar os conflitos que permeiam um contexto pandêmico.