Homoafetividade na corte portuguesa do século XIV: Psicanálise do caso de D. Pedro e D. Afonso Madeira em *O Eunuco de Inês de Castro — Teatro no País dos Mortos* de Armando Nascimento Rosa

Same-sex affection in the 14th-century Portuguese court: A psychoanalysis of the case of Dom Pedro and Dom Afonso Madeira in "The Eunuch of Inês de Castro — Theatre in the Land of the Dead" by Armando Nascimento Rosa

10.29073/naus.v9i2.1250

Recebido: 16 de julho de 2026.
Aprovado: 3 de novembro de 2026.
Publicado: XX de mês de 20XX.

Autor/a: Leandro Almeida, Universidade Estadual da Paraíba, Brasil, leandro.sousa@aluno.uepb.edu.br.

Resumo

O artigo analisa a peça *O Eunuco de Inês de Castro — Teatro no País dos Mortos* (2005), de Armando Nascimento Rosa, propondo uma leitura da possível relação homoafetiva entre D. Pedro I e seu escudeiro D. Afonso Madeira a partir da psicanálise e da crítica historiográfica. Fundamentado em autores como Freud, Lacan, Foucault, Fernão Lopes, Haquira Osakabe e Hayden White, o estudo investiga como a dramaturgia contemporânea revisita os silêncios da história oficial, transformando lacunas documentais em potência crítica e estética. A análise evidencia que Rosa desloca o foco do mito tradicional de Inês de Castro para a figura marginalizada de Afonso Madeira, convertendo o corpo mutilado do eunuco em símbolo do recalque, da censura dos afetos e das relações de poder. Sob essa perspectiva, a peça questiona os mecanismos de exclusão que estruturam a memória histórica e revela como o teatro pode dar voz às subjetividades silenciadas pela historiografia. Conclui-se que a literatura contemporânea atua como contranarrativa, problematizando discursos hegemônicos sobre sexualidade, identidade e poder, ao mesmo tempo em que amplia as possibilidades de interpretação do passado e evidencia a permanência dos conflitos entre desejo, memória e autoridade na cultura ocidental.

Palavras-Chave: Armando Nascimento Rosa; Dramaturgia Portuguesa; O Eunuco de Inês de Castro; Psicanálise.

Abstract

This article analyzes the play *The Eunuch of Inês de Castro — Theatre in the Land of the Dead* (2005), by Armando Nascimento Rosa, proposing a reading of the possible homoaffective relationship between King Pedro I and his squire D. Afonso Madeira through the perspectives of psychoanalysis and historiographic criticism. Drawing on the works of Freud, Lacan, Foucault, Fernão Lopes, Haquira Osakabe, and Hayden White, the study investigates how contemporary drama revisits the silences of official history, transforming documentary gaps into critical and aesthetic potential. The analysis demonstrates that Rosa shifts the focus from the traditional myth of Inês de Castro to the marginalized figure of Afonso Madeira, turning the eunuch's mutilated body into a symbol of repression, the censorship of affection, and power relations. From this perspective, the play challenges the mechanisms of exclusion that shape historical memory and reveals how theater can give voice to subjectivities silenced by historiography. The study concludes that contemporary literature functions as a counter-narrative, questioning hegemonic discourses on sexuality, identity, and power while expanding the possibilities for interpreting the past and highlighting the persistence of conflicts among desire, memory, and authority in Western culture.

Keywords: Armando Nascimento Rosa; Inês de Castro's Eunuch; Portuguese Dramaturgy; Psychoanalysis.

1. Por uma Especulação Histórica

Na corte portuguesa do século XIV, a questão da homoafetividade era marcada por uma profunda contradição entre a doutrina religiosa e as práticas sociais da nobreza. Sob a influência dominante da Igreja Católica, atos classificados como "sodomia" eram considerados pecados graves, conforme a tradição teológica medieval sistematizada por pensadores como Tomás de Aquino (1225-1274) e Agostinho de Hipona (354-430 d.C.), que enquadrava como violações da ordem natural. No entanto, a aplicação dessas normas variava significativamente conforme o contexto e a posição social dos envolvidos. No ambiente cortesão, frequentemente prevaleciam o silêncio e a dissimulação, visto que comportamentos considerados desviantes eram tolerados, desde que não gerassem escândalo público ou ameaçassem a estabilidade política e dinástica.

A proximidade com o monarca constituía um dos principais meios de ascensão social, e relações pessoais, por vezes íntimas, podiam ser instrumentalizadas como estratégias de favorecimento e promoção dentro da hierarquia palaciana. Ao mesmo tempo, acusações de sodomia podiam surgir como instrumento retórico em disputas políticas, sendo mobilizadas para deslegitimar adversários mais do que para punir práticas efetivas. Importa destacar que não existia, à época, uma noção de identidade homossexual como categoria social. O que se condenava eram atos específicos, e não uma orientação permanente. Assim, desde que os deveres essenciais da nobreza fossem cumpridos, especialmente o casamento e a geração de herdeiros, muitos comportamentos privados eram pragmaticamente ignorados. Esse quadro evidencia como, na sociedade medieval portuguesa, os limites da moral eram frequentemente moldados pelas dinâmicas de poder, prestígio e conveniência política no interior da corte (Foucault, 1988).

Os estudos de Foucault (1988) sobre a história da sexualidade revelam que há indícios de que relações homoafetivas entre membros da corte, incluindo figuras da realeza, eram mantidas discretas. Embora não haja registros formais de punição ou escândalo público, a sociedade cortesã da época exigia extrema cautela. Em outras palavras, qualquer comportamento que pudesse comprometer a reputação da família real ou do próprio soberano precisava ser disfarçado. Assim, relações homossexuais, quando existiam entre pessoas de alto escalão, eram geralmente ocultadas ou codificadas em gestos e alianças discretas, garantindo que o afeto privado não interferisse na estabilidade política, na sucessão dinástica ou na aparência de ordem moral da corte.

Entre a neblina que se arrasta há quase sete séculos, obscurecendo a plena compreensão do emblemático caso de amor e morte de D. Inês de Castro, pouco se tem refletido sobre a possibilidade de relações amorosas homoafetivas no contexto da realeza portuguesa do século XIV. D. Pedro, figura central da cultura portuguesa e consagrado como paradigma do amor e da saudade, dada sua devoção à amante que, mesmo postumamente, coroou rainha, pois [...] "consagrá-la rainha corresponde à unção (e criação) definitiva de Portugal como reino do amor e do sentimento que permite eternizá-lo: a saudade" (Osakabe, 1998, p.110), revela, nos meandros de sua vida privada, vínculos afetivos que transcendem o romance canônico com D. Inês de Castro. Esses vínculos sugerem a existência de relações homoafetivas carregadas de tensão emocional no espaço restrito da corte, um espaço marcado pela vigilância social e pelo rigor das normas dinásticas.

Entre tais vínculos destaca-se a relação com seu fiel escudeiro, D. Afonso Madeira, cuja trajetória é marcada pelo episódio em que fora surpreendido na cama de D. Catarina Tosse, mulher de D. Lourenço Gonçalves, corregedor da corte. Este episódio, além de escandaloso, inscreve-se num contexto de

poder e ciúme que ultrapassa o âmbito do adultério. D. Pedro I, célebre pelo epíteto de "o Cruel", concebeu medidas punitivas de natureza extrema que ultrapassaram o rigor moral para revelar um desejo de controle e possessividade sobre os afetos e os corpos que lhe eram próximos. É plausível sugerir que o ciúme intenso – não apenas pelo ato de infidelidade, mas pelo vínculo afetivo latente – tenha sido fator decisivo na determinação de castrar D. Afonso Madeira, operação que simboliza a tentativa de submeter, invisibilizar e disciplinar os afetos que ameaçavam o sistema de poder régio.

O pesquisador Gondin da Fonseca (1957) já apontara para a propensão ciumenta de D. Pedro, e os registros históricos indicam que a castração de D. Afonso Madeira integraria um conjunto de punições severas aplicadas a membros da corte envolvidos em relações extraconjugais que pudessem comprometer a ordem social e a reputação da realeza. Assim, o episódio não se reduz a um crime de adultério, mas inscreve-se como manifestação da dinâmica de poder, desejo e silêncio que atravessava a corte medieval. Ao se referir a este caso, o pesquisador A. Pedro Gil (1975) aponta para um estado mental caracterizadamente mórbido, associado a "perturbações evidentes na esfera psico-sexual". O autor está a dizer que a crueldade do monarca sempre se revestiu de um forte colorido de sexualidade, quer na forma por que se exercia – flagelações, castração –, quer nos excitantes que em geral a motivavam e que constituíam a preocupação quase exclusiva da sua justiça – crimes de adultério, de estupro, de lenocínio –, manifestações de natureza sexual que atribuíam um caráter acentuadamente simbólico às sentenças – extirpação de corações, emasculação (Gil, 1975).

No entanto, é a partir do legado historiográfico de Fernão Lopes, em sua *Chronica de El-Rei D. Pedro I*, escrita por volta de 1434, que se abrem múltiplas possibilidades herméticas de interpretação desse episódio, permitindo uma leitura crítica mais ampla do reinado de D. Pedro. Fernão Lopes, ainda que amparado pelo compromisso com a narrativa oficial, insinua sutilezas que autorizam especulações sobre afetos homoafetivos entre o príncipe e seu escudeiro, deixando transparecer, entre os ditos e não ditos, a complexidade dos vínculos pessoais no interior do poder.

Embora dramaturgias da tradição clássica à contemporânea já tenham contribuído para alimentar essa especulação, a relevância dessa leitura reside não apenas na reconstrução histórica, mas também na problematização psicanalítica do desejo reprimido, do ciúme e do retorno do recalcado, elementos que atravessam a narrativa dramática e sugerem que o teatro contemporâneo, como em Armando Nascimento Rosa, em *O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no País dos Mortos* (2005), encontra no mito histórico terreno fértil para explorar esses ecos silenciosos da narrativa histórica.

Flavia Maria Corradin (2007), em estudo sobre essa obra, destaca que "[...] ao dialogar com o mito, busca sua dessacralização, na medida em que, invertendo parodicamente o modelo, acaba por matá-lo, quem sabe, abrindo caminho para que outros intertextos dialoguem com um novo paradigma [...]" (2007, p. 91). Em Nota Preambular à peça, Rosa escreve:

> Desvendar na cena o hermafroditismo comportamental de Pedro, ainda que patologicamente vivido (dado o atroz gesto punitivo deste contra Afonso Madeira), constituirá, decerto, um forte motivo teatral para olhar com novos olhos um enredo que muitos julgavam sabido e romanticamente explorado por inteiro, e que ganha uma outra amplificação de sentidos, assim o julgo, nesta peça mitocrítica e mitopoética (Rosa, 2006, p. 25).

Diante dessas considerações, é importante dizer que Armando Nascimento Rosa é nascido em Évora, em 1966, atualmente reconhecido como dramaturgo português contemporâneo, autor de cerca de

trinta peças originais. Reconhecido pela profundidade filosófica e experimental de sua escrita, Rosa explora temas como identidade, memória e linguagem, articulando teatro, literatura e reflexão crítica. Suas obras já foram encenadas em diversos países, incluindo Portugal, Brasil e outros países europeus, além de traduzidas para várias línguas. Entre suas peças mais conhecidas estão *Lianor no País sem Pilhas*, *Doctor Feelgood* e *Menino de Sua Avó*. Além de dramaturgo, atua como ensaísta e professor de teatro, contribuindo para a formação de novas gerações e para a pesquisa sobre estética e dramaturgia contemporânea.

Assim, o que se observa é que, mesmo séculos depois, a literatura e o teatro contemporâneo possibilitam reavivar os não ditos da historiografia, transformando silêncios em material dramático e permitindo que os desejos, as tensões e os afetos recalcados da corte portuguesa voltem a ocupar o centro da reflexão histórica e cultural. A análise do vínculo entre D. Pedro e D. Afonso Madeira, quando confrontada com o relato de Fernão Lopes e reinterpretada sob a perspectiva crítica de Rosa, revela que o silêncio, a punição e a censura de afetos não apenas evidenciam o exercício de poder, mas também escavam o espaço da subjetividade, tornando visíveis os recalcados que o discurso histórico oficial pretendeu ocultar. Nas palavras do cronista Fernão Lopes:

> E como quer que o el-rei muito amasse, mais que se deve aqui de dizer, posta de parte toda bem-querença, mandou-o tomar dentro em sua câmara, e mandou-lhe cortar aquele membro que os homens em mór preço tem: de guisa que não ficou carne até aos ossos, que tudo não fosse cortado (Lopes, n/d, s/p).

A castração de D. Afonso Madeira, embora emblemática, não se apresenta como o único episódio sangrento que marcou o reinado de D. Pedro I. Relatos históricos apontam que o monarca ordenou a degola de dois de seus criados, acusados de roubo e do assassinato de um judeu comerciante de especiarias, bem como a humilhação pública do bispo do Porto, despido e açoitado diante da população por se envolver com uma mulher casada. Tais episódios denunciam que o príncipe, célebre pelo epíteto de “o Cruel”, não era capaz de conter os ímpetos extremos que se impunham sempre que percebia injustiça, traição ou desvio das normas morais e sociais que ele próprio encarnava como régua de conduta.

Essa combinação de rigor e brutalidade evidencia a complexidade de sua figura, pois D. Pedro aparece simultaneamente como executor implacável da lei e como sujeito movido por paixões intensas, ciúme profundo e desejo de controle absoluto sobre aqueles que lhe eram próximos. Fernão Lopes, em suas crônicas, construiu cuidadosamente a imagem de um monarca que aplicava a justiça de forma ostensiva, transformando a severidade e a violência em virtudes régias. No entanto, uma leitura mais crítica sugere que tais atos não se restringiam a uma aplicação impessoal da lei, mas refletiam também a intimidade e as tensões do próprio príncipe, entrelaçando poder, desejo, ciúme e autoridade.

A análise desses episódios permite perceber que a violência de D. Pedro não se limita ao âmbito político ou jurídico, pois ela atravessa as relações pessoais e os afetos da corte. Ao disciplinar com extrema severidade aqueles que transgrediam normas ou se colocavam como rivais, o monarca revelava a interseção entre sua necessidade de controle e a impossibilidade de administrar os desejos recalcados, como o vínculo implícito com D. Afonso Madeira. A brutalidade, assim, se apresenta tanto como instrumento de poder quanto como manifestação simbólica das tensões psíquicas que atravessavam sua vida íntima.

Do ponto de vista psicanalítico, é possível interpretar esses atos sob a perspectiva freudiana do "recalque" e do "retorno do recalcado", visto que a violência extrema emerge como sintoma de impulsos reprimidos que insistem em se manifestar, ainda que de forma deslocada ou codificada. Lacan (2007) enfatiza que o sujeito se constitui no campo da linguagem e do significante, e nesse sentido, os atos de punição e humilhação de D. Pedro funcionam como significantes de um desejo não simbolizado plenamente, ou seja, desejo de posse, de exclusividade afetiva e de imposição de ordem sobre corpos e afetos que ameaçavam sua autoridade. Foucault (2008), por sua vez, contribui para situar esses episódios no contexto das relações de poder-saber, em que a violência não é apenas repressão, mas também produção de verdades e manutenção de hierarquias sociais.

Portanto, a figura do "justiceiro cruel" emerge como síntese de uma narrativa ambígua. De um lado, um monarca que garante a ordem e aplica a justiça com rigor. De outro, um sujeito atravessado por desejos reprimidos, ciúmes e tensões (homo)afetivas que, mesmo invisíveis, moldam as decisões mais extremas. A castração de D. Afonso Madeira, a degola dos criados e a humilhação do bispo não são apenas episódios isolados, mas manifestações interligadas de um sistema de poder que disciplina, controla e reprime, revelando como os atos de violência podem servir simultaneamente à manutenção da autoridade e à expressão de conflitos psíquicos profundamente humanos.

Diante da impossibilidade de apreender plenamente a verdade dos fatos históricos, somos convidados a recorrer à literatura como espaço de reconstrução simbólica, pois é a partir das inspirações dos poetas e dramaturgos que buscamos preencher as lacunas deixadas pela história oficial. Nesse contexto, torna-se crucial destacar que essa perspectiva se fundamenta nas proposições de Osakabe (1998), quando afirma que "anula-se a velha questão de saber da verdade vivida historicamente e passa-se para o território da verdade culturalmente necessária" (1998, p. 107). Tal postulação não apenas legitima a literatura como instrumento de interpretação e ressignificação histórica, mas também amplia o horizonte de compreensão sobre os fenômenos humanos que escapam à documentação oficial, incluindo desejos, afetos e relações reprimidas.

Aplicando essa concepção ao episódio que envolve D. Pedro e D. Afonso Madeira, percebemos que a literatura e o teatro contemporâneo não apenas preenchem lacunas históricas, mas transformam essas lacunas em potência narrativa e crítica. A hipótese de um vínculo amoroso entre o príncipe e seu escudeiro, ainda que não plenamente registrada nos documentos oficiais, serve como ponto de partida para reflexões sobre o controle social sobre a sexualidade, sobre o silêncio imposto às relações homoafetivas e sobre os efeitos do recalque histórico. Mais do que meramente especular sobre um episódio passado, essa leitura nos convida a considerar implicações contemporâneas, sobretudo no que tange à liberdade de expressão dos afetos e da sexualidade, à visibilidade de identidades marginalizadas e à crítica às normatividades sociais que ainda hoje estruturam o poder e o desejo.

Em síntese, conforme defende Almeida (2021) sobre reconhecer a literatura como um território em que a verdade culturalmente necessária dialoga com o registro histórico, somos capazes de transformar o que antes era silenciado ou invisibilizado em objeto de reflexão crítica e de debate contemporâneo. É nesse espaço intermediário – entre o dito e o não dito, entre o recalcado e o simbolizado – que se evidencia a potência da literatura como mediadora entre o passado e a compreensão das questões sociais, afetivas e políticas que permanecem vivas até os dias de hoje.

2. Corpos, Afetos e Conflitos às Sombras

A peça *O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no País dos Mortos* nos leva a um enredo dramático em que o próprio autor chama seus personagens de fantasmas dramáticos. Inicialmente, o que se vê em ação são funcionários da empresa "Caronte & Filhos Ld.ª", que detém o monopólio dos transportes marítimos, prestando serviço no trânsito de almas entre ilhas/teatros no País dos Mortos, uma destas, a de D. Inês de Castro, onde os personagens/fantasmas ainda murmuram o passado no medievo que nem a morte os fez esquecer na eternidade.

No cenário em que as almas recém-chegadas à ilha inesiana estão assistindo ao espetáculo daquela que "Havia de ser o fantasma vitalício no trono real. A rainha morta-viva mais rainha que todos os reis [...]" (2005, p.38-39), dialogam no palco os fantasmas de Constança Manuel, Afonso Madeira, Repórter Morto/Fernão Lopes, Pedro I, Catarina Tosse e Afonso IV. Neste contexto, vamos dar ênfase ao personagem que dá nome ao espetáculo cujas almas-espectadoras estão a assistir, isto é, *O Eunuco de Inês de Castro*, a fim de observar, na figura fantasmática de Afonso Madeira, marcas históricas que nos ajudem a desvelar o passado que o marcara no caso amoroso com D. Pedro.

Neste "psicodrama", encontramos o registro do escudeiro que dramatiza a profundidade de seu infortúnio em diálogo com Inês de Castro e Constança:

> INÊS: Eras em vida belo e nobre, e tão viril.
>
> CONSTANÇA: Continuem, continuem... (*Afasta-se deles de novo*.)
>
> AFONSO: Tudo isso El-rei matou em mim. Deixou-me o corpo morto ainda em vida. Um farrapo de carne para escárnio da populança.
>
> INÊS: As paixões conduzem os humanos às maiores atrocidades.
>
> AFONSO: Não foi humano aquilo que Pedro fez.
>
> INÊS: Mas ele tinha-te amor, Afonso. Eu sei que tinha. Tantas vezes cantaste para ele depois de eu morrer, para que Pedro visse nos teus olhos a imagem do meu rosto.
>
> AFONSO: E arrancou-me do corpo a ferro e sangue a serpente masculina. Nem sei como sobrevivi, com uma ferida no lugar do sexo. Antes tivesse eu morrido logo. Pedro tornou-se outro homem quando subiu ao trono. O poder incendiou-lhe a fúria histérica. Foi aí que começou a crueldade. Tu, daqui, não pudeste ver tudo (Rosa, 2005, p.41-42).

Afonso encarna o fantasma dos assuntos inacabados, pois "Sinto que há coisas para resolver no meu passado" (2005, p. 44), marcado pela ferida de corpo e alma – "A alma vive na carne enquanto estamos vivos, e ambas partilham as paixões que sentem" (2005, p.58) –, cuja dor ainda perdura no País dos Mortos. Noutro registro: "Não sei se foi sorte. Os anjos chamaram-me para uma nova vida. Mas fiquei na mesma preso ao estigma de castrado" (2005, p. 44). Nesta passagem, Rosa confere voz a D. Afonso Madeira, transformando o silêncio histórico em expressão dramática e subjetiva. A fala evidencia a ambivalência entre uma promessa de renovação – "uma nova vida" – e a permanência da exclusão social e simbólica, marcada pelo "estigma de castrado". O autor utiliza esse recurso para iluminar o peso histórico e afetivo da relação de Pedro com seus possíveis amores, destacando que os vínculos íntimos do príncipe não se restringiam à narrativa oficial e heteronormativa da tradição historiográfica portuguesa.

Ao dar voz ao escudeiro, Rosa não apenas resgata a experiência do recalcado, mas também revela as consequências materiais e psíquicas de um afeto reprimido em meio às estruturas rígidas de poder e moralidade da corte. A cena permite ao leitor/espectador refletir sobre o impacto do desejo interditado e da punição extrema, revelando que o teatro contemporâneo funciona como espaço de reparação simbólica, onde o que foi historicamente silenciado – os afetos, os ciúmes e os vínculos homoafetivos – pode emergir e ser problematizado.

Essa dramatização evidencia, ainda, a tensão entre o corpo, o poder e o desejo, uma vez que D. Afonso Madeira, embora em forma fantasmática, permanece fisicamente mutilado, mas sua voz no palco demonstra que o corpo do recalcado insiste em se manifestar, em ressignificar sua própria história e em questionar a memória oficial. O efeito é duplo: histórico, ao reconstituir um episódio negligenciado pela historiografia, e poético, ao transformar o silêncio do esquecimento em expressão dramática, revelando a densidade emocional e ética de uma relação amorosa que ultrapassa os limites impostos pelo tempo e pelo poder.

Se D. Afonso Madeira vem a lume na cena da realeza portuguesa do século XIV por força de uma insinuação lançada pelo cronista Fernão Lopes, não seria novidade o fato de que D. Pedro torna-se figura de proa para alavancar nomes que fizeram parte de sua vida. Não por acaso, a exemplo do caso de D. Inês de Castro, sua consagração "histórica e/à/ou mítica" (Almeida, 2021), deve-se, em parte, às façanhas de D. Pedro, razão que Osakabe (1998, p. 110) compreende que "ela só ganha uma grandeza além do biográfico por obra do sentimento que sua morte teria gerado em D. Pedro", em razão de seus feitos de heroísmo e(ou) vingança.

Para fins de contextualização da expressão "consagração histórica e/à/ou mítica", é empregada em Almeida (2021) para designar o processo de transmutação simbólica pelo qual a figura de Inês de Castro atravessa diferentes regimes de representação e significação: o histórico, o lendário e o mítico. Parte-se da compreensão de que a personagem não se limita à sua existência concreta e aos acontecimentos historicamente situados no século XIV, tampouco se restringe às narrativas lendárias que, ao longo do tempo, foram incorporadas à sua memória. Ao contrário, sua trajetória representa um movimento contínuo de passagem, interlocução e ressignificação entre essas dimensões.

Nesse sentido, a consagração histórica e mítica não deve ser compreendida como uma sucessão linear na qual o mito substitui a história, ou a lenda apaga os acontecimentos que lhe deram origem. Trata-se de um movimento de travessia, de ida e volta, no qual o acontecimento histórico alimenta a construção lendária, enquanto esta amplia, transforma e ressignifica a memória histórica, conduzindo-a à dimensão mítica. O mito, por sua vez, não elimina a historicidade da personagem: incorpora-a, reelabora-a e lhe atribui novos sentidos simbólicos, culturais e universais.

Assim, Inês de Castro permanece simultaneamente como figura histórica, lendária e mítica. Sua existência histórica constitui o ponto de partida, mas sua permanência na memória coletiva ultrapassa os limites do acontecimento, fazendo com que sua imagem seja continuamente reconstruída pela literatura, pela dramaturgia, pela tradição oral e pelas diferentes manifestações culturais. A consagração, portanto, reside justamente nessa capacidade de transitar entre a materialidade histórica e a elaboração simbólica, tornando Inês uma figura cuja existência não se encerra no tempo em que viveu, mas se prolonga nas sucessivas interpretações e representações que dela se fazem.

Retornando à discussão anterior, portanto, D. Inês de Castro e D. Afonso Madeira seriam figuras coadjuvantes, mantidas às sombras, numa cena em que D. Pedro se eleva como protagonista de uma

sucessão de fatos e fábulas escandalosas, que dão margem a interpretações ininterruptas *até ao fim do mundo*. Entretanto, essa aparente condição secundária não lhes retira a importância na constituição do imaginário que envolve a narrativa, uma vez que suas trajetórias também participam da tessitura de acontecimentos históricos, construções lendárias e representações míticas. É justamente nesse movimento que se estabelece a "consagração histórica e/à/ou mítica": as figuras não permanecem circunscritas aos acontecimentos de seu tempo, mas atravessam as fronteiras entre história, lenda e mito, em um processo contínuo de reconstrução da memória e de atribuição de novos sentidos. Nesse percurso, a própria figura histórica de Inês de Castro é continuamente ressignificada, ora recuperada pela memória dos acontecimentos, ora reelaborada pela tradição lendária, ora transfigurada em personagem mítica. Não se trata, portanto, de uma passagem definitiva de uma dimensão a outra, mas de uma travessia de ida e volta, na qual o histórico alimenta o lendário, o lendário impulsiona o mítico e o mítico retorna à história, renovando suas possibilidades de interpretação. Assim, a permanência dessas personagens no imaginário cultural não se encerra naquilo que efetivamente viveram, mas se prolonga naquilo que delas se narra, se imagina e se reinventa.

Cabe a nós, leitores e críticos, desvendar ou postular hipóteses acerca do que teria motivado o hermafroditismo comportamental de D. Pedro em função do atroz gesto punitivo contra D. Afonso Madeira, podendo esse caso ganhar uma outra amplificação de sentidos a partir de uma hermenêutica baseada na crítica de gênero, voltada para esta atitude macabra que põe em xeque o estatuto de "herói" e alimenta o de rei "cruel" já consagrado pela tradição histórica. O que ocorre é uma degradação da figura do herói e a ruína de um amor mítico de caráter arrebatador aclamado pelas tradicionais mitologias, resultando na contraproducente compreensão dos modos de amar e de se expressar sexualmente, dada a possibilidade da visão execrável da bissexualidade.

A expressão "hermafroditismo comportamental de Pedro", utilizada por Rosa, merece uma ressalva conceitual. Não se pretende, neste trabalho, assumir o termo em seu sentido biológico, tampouco empregá-lo como sinônimo de bissexualidade, uma vez que são categorias distintas. Sua utilização deve ser compreendida no contexto interpretativo em que o autor a apresenta, como uma possível referência à multiplicidade e à ambivalência dos comportamentos atribuídos à personagem histórica. Entretanto, considerando que a expressão pode suscitar interpretações equivocadas, opta-se por problematizá-la, distinguindo a terminologia empregada por Rosa das categorias contemporâneas de compreensão da sexualidade. Nesse sentido, as referências à possível bissexualidade de D. Pedro devem ser tratadas com cautela, sobretudo porque não se pode transpor automaticamente categorias identitárias contemporâneas para sujeitos do século XIV. Interessa, antes, compreender como determinadas narrativas históricas e literárias constroem, representam e ressignificam os comportamentos afetivo-sexuais atribuídos ao monarca.

Provavelmente, observando as terminologias da época medieval, esse caso poderia dar aos potenciais amantes os papéis de "sodomitas", o que na cosmovisão contemporânea mais elementar se entende por homossexuais ou, mais precisamente, bissexuais. Se a experiência sexual dos dois não possui comprovação histórica, podemos levantar a hipótese que aponta para a afronta ao *status quo*, uma vez que a sodomia era considerada crime em países da Europa, visto que essa relação era considerada crime, razão pela qual mantém-se tamanha discrição. D. Pedro e D. Afonso Madeira teriam evitado ser mais um caso entre os milhares de homens que foram punidos em toda a Europa da Baixa Idade Média ao início do Período Moderno por apresentarem comportamento homoafetivo, vítimas de castração e

mesmo execução pública, o que ironicamente se observa na atitude do próprio D. Pedro em sentenciar o seu escudeiro à perda da genitália.

Na dramaturgia de Rosa, o eixo voz e silêncio atribuído ao eunuco oferece uma leitura potente da peça como um campo onde se articulam memória, corpo e desejo, não apenas como categorias dramáticas, mas como efeitos de discursos de poder e subjetivação. Armando Nascimento Rosa desloca o foco tradicional do mito de D. Inês de Castro e D. Pedro I de Portugal para o eunuco, personagem historicamente marginalizado, cujo corpo mutilado incorpora o apagamento do desejo que não pode ser nomeado. Quando ele afirma "Julgavas que cortando as minhas pendurezas, que tanto gozo te davam, havia de nascer-me um sexo de mulher" (2005, p.66), observa-se não apenas a brutalidade física, mas a insistência de um sujeito inscrito em uma rede de forças que Foucault descreve como relações de poder-saber, onde silenciar é produzir uma verdade oficial sobre corpos e lugares sociais (Foucault, 2008).

Nesse sentido, o silêncio imposto ao eunuco e a omissão dos afetos homoeróticos de D. Pedro com D. Afonso Madeira não representam simplesmente uma ausência de fala, mas uma tecnologia de poder que regula quais corpos e quais desejos são legitimados. Foucault observa que o poder moderno não apenas reprime, mas produz regimes de verdade que decidem quem tem voz. Rosa teatraliza precisamente essa produção em "Tenho-lhe amor. Várias são as portas do coração. A minha relação com ele já dura há oito anos" (2005, p. 56) e "Mas não me bastam as carícias de um monarca irascível" (2005, p.56), pois esta fala constitui não apenas um lamento, mas também um diagnóstico do teatro como espaço de contestação da "memória oficial".

Do ponto de vista psicanalítico, a noção de desejo como algo inconsciente (Freud, 2015) ajuda a pensar a relação entre D. Pedro e D. Afonso Madeira como mais do que um dado narrativo ocultado, porquanto é algo que escapa à simbolização normativa. Freud nos lembra que o desejo é estruturado pela falta, e o que se cala no drama torna-se um impulso repetitivo nas entrelinhas, o que, na peça, ressurge continuamente na fala do eunuco e no silenciamento dos afetos reais do príncipe. Isso espelha a descrição freudiana de que o recalcado retorna de forma distorcida, como sintoma. D. Pedro, ao negar publicamente esses vínculos, atua em recalque social que reprime seu desejo latente, fazendo do "silêncio" uma defesa e ao mesmo tempo um indício das forças inconscientes que lhe escapam.

Jacques Lacan amplia essa leitura ao sugerir que o sujeito é tecido pela linguagem e que o inconsciente é estruturado como linguagem (Lacan, 2007). O eunuco, que se situa como "Tu és o meu senhor, e eu obedeço às tuas ordens" (2005, p.57), é também aquele que atravessa a cadeia significante dominante. Sua fala "Eu sou o teu servo. Mas tu sabes que ninguém pode mandar no coração" (2005, p.57) revela a estrutura lacaniana do sujeito no entre: ele não é plenamente sujeito do discurso da corte, mas tampouco é nenhum-ninguém. Sua voz é aquilo que Lacan chamaria de "eco do Real", o que não é plenamente simbolizado pela ordem social, mas que insiste em surgir, desestabilizando os discursos hegemônicos. Lacan nos ajuda a ver que o corpo mutilado não é apenas um corpo "silenciado", é um corpo que encena a falta fundamental, a falta que constitui o sujeito como sujeito do desejo.

A possível relação homoafetiva entre D. Pedro e D. Afonso Madeira, então, revela como o desejo não se conforma a categorias fixas e como o "silêncio" instituído pela corte é uma operação repetitiva que visa proteger a ilusão de uma identidade única. Essa relação, se exposta, teria consequências políticas

e simbólicas profundas, ou seja, corroeria a autoridade régia ao expor a fissura entre o desejo inconsciente e a norma pública, como Freud prediz que os impulsos reprimidos sempre retornam em formas substitutas. Assim, Rosa faz do teatro um espaço de resistência epistemológica e subjetiva, em que o silêncio torna-se um campo de disputa onde vozes subalternas – do eunuco e dos afetos invisíveis – contestam a narrativa oficial. A peça converte o que foi historicamente silenciado em potência discursiva, expondo que as histórias que mais se deseja esquecer são, precisamente, aquelas que retornam com maior força quando confrontadas com os limites do poder e da linguagem.

Na dramaturgia de Rosa, a reflexão entre os ditos e os não ditos permite-nos ler a peça como uma dramatização das camadas recalcadas da história, dos afetos e dos corpos. A obra coloca em cena figuras marginalizadas, a exemplo do eunuco, cuja mutilação corporal simboliza o apagamento, e os desejos interditados de D. Pedro por D. Afonso Madeira, revelando que o que permanece silenciado não é ausência, mas potência latente que insiste em se manifestar. Memória e testemunho tornam-se formas de resistência, ecoando a perspectiva freudiana (2015) de que o recalcado retorna em diferentes formas, visível ou oculto, enquanto Lacan (1964) lembraria que o sujeito é constituído pela linguagem e pelo que não consegue simbolizar plenamente, o real que insiste em aparecer.

O silêncio e os não ditos da corte, especialmente no que diz respeito à possível relação homoafetiva entre D. Pedro e D. Afonso Madeira, funcionam como recalcamento social e político. A cena em que o eunuco observa "Era eu jovem aprendiz de espada, quando el-rei me tomou para seu escudeiro. Ainda Inês vivia. Andávamos os dois na caça quando ela foi morta. Pedro ficou roído de remorso e saudade. E mais unido a mim ficou do que nunca" (2005, p. 56) evidencia que o não dito – os afetos que não são oficialmente reconhecidos – é tão significativo quanto o dito, pois marca os limites do poder e da normatividade. Para Foucault (2008), o poder não se exerce apenas por repressão explícita, mas produz regimes de verdade que decidem quem pode falar e quem deve ser silenciado. Rosa dramatiza isso ao mostrar que a narrativa oficial sobre D. Pedro e D. Inês de Castro, cristalizada no mito, depende da ocultação dos desejos desviantes e da invisibilização de corpos como o do eunuco.

A psicanálise oferece lentes complementares para compreender a relação entre mortos, ditos e não ditos. Freud (2015) lembra que aquilo que é reprimido retorna sob formas substitutas – sintomas, lapsos ou repetição – e, na peça, a própria encenação dramática é uma forma de retorno do recalcado, uma vez que o eunuco e os desejos censurados emergem no palco, reivindicando presença. Lacan (2007) amplia essa leitura ao indicar que o sujeito se constitui no espaço do significante, mas também no buraco do que não pode ser plenamente simbolizado. Assim, o que não foi dito na corte – os afetos homoeróticos, as disputas silenciosas, o corpo mutilado – retorna como palavra dramática e testemunho performativo. O teatro torna-se, portanto, arquivo vivo de vozes históricas marginalizadas, onde os mortos não apenas são lembrados, mas falam, mesmo que por interposição de personagens como o eunuco.

A relação entre mortos, ditos e não ditos permite ainda perceber a peça como reflexão sobre memória, identidade e poder. O silêncio imposto à sexualidade de D. Pedro, a invisibilização do corpo do eunuco e a centralidade narrativa de D. Inês de Castro como mártir romântica funcionam como mecanismos de recalcamento coletivo, enquanto a fala do eunuco e a sugestão dos desejos bissexuais revelam fissuras estruturais que questionam a autoridade simbólica e histórica. Ao colocar em cena o que foi silenciado, Rosa evidencia que o teatro pode operar como reparação simbólica, permitindo que os mortos e os esquecidos – nos seus ditos e não ditos – tenham voz, expondo que toda narrativa histórica

é atravessada por exclusões e recalques, e que o retorno do recalcado é inevitável, mesmo séculos depois.

A leitura da relação entre D. Pedro e D. Afonso Madeira em *O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no País dos Mortos* (Rosa, 2005) ganha densidade quando considerada à luz do legado historiográfico de Fernão Lopes, cronista da corte portuguesa no século XV. Lopes, ao narrar a história de Pedro e Inês, construiu uma versão oficial da lenda e do mito, que enfatiza o amor trágico e a devoção da mártir, consolidando a narrativa heteronormativa e dinástica do reino. Contudo, mesmo em suas crônicas, há indícios sutis de relações afetivas que escapam à norma, perceptíveis em observações veladas sobre o comportamento do príncipe e suas relações próximas à corte. Lopes atua como guardião do dito oficial, mas também como mediador de não ditos, pois o que é registrado e o que é sugerido coexistem na mesma página, criando zonas de ambiguidade que permitiriam, séculos depois, leituras críticas e revisões dramatúrgicas.

Armando Nascimento Rosa, seguindo e subvertendo esse legado, reconstrói essas lacunas históricas em forma teatral, transformando o que foi silenciado em potência dramática. Ao dramatizar a possível relação homoafetiva entre D. Pedro e D. Afonso Madeira, Rosa não apenas amplia a perspectiva histórica, mas também denuncia os mecanismos de exclusão e recalcamento que operam na memória oficial. O teatro de Rosa torna-se, assim, um espaço em que os mortos e os seus não ditos – os afetos omitidos, os corpos marginalizados, os desejos clandestinos – ganham voz, permitindo que o público perceba que o mito inesiano não é apenas romance trágico, mas também território de tensões entre desejo, poder e normas sociais.

Nesse sentido, o legado de Fernão Lopes é fundamental porque fornece o ponto de partida histórico, isto é, Lopes registra, omite e sugere, criando a narrativa que Rosa irá tensionar. A peça evidencia que compreender a relação entre D. Pedro e D. Afonso Madeira exige atenção tanto aos ditos – os eventos oficiais, o amor por D. Inês de Castro, a política de corte – quanto aos não ditos – os desejos não reconhecidos, as intimidades invisíveis, os silêncios que estruturam o poder. Rosa, ao seguir e revisar Fernão Lopes, transforma a narrativa histórica em dramatização crítica, revelando que a "história oficial" nunca é neutra, porquanto ela seleciona quais corpos e afetos terão visibilidade e quais permanecerão recalcados. A peça, nesse sentido, funciona como instrumento de reparação simbólica, tornando visível o que o relato oficial silenciou e mostrando que os não ditos têm tanto peso quanto os ditos na construção da memória e da identidade histórica.

3. O Que a Literatura Ainda Tem a Dizer

A literatura contemporânea se configura como um espaço privilegiado para explorar os não ditos da historiografia, operando na tensão entre o registro oficial da história e as lacunas, silêncios e subjetividades que ela deixa de fora. Autores contemporâneos, como Armando Nascimento Rosa, assumem o papel de revisores críticos do passado, recuperando vozes marginalizadas e afetos interditados, transformando-os em potência narrativa.

Em *O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no País dos Mortos* (Rosa, 2005), a peça dramatiza justamente o que a historiografia oficial de Fernão Lopes recalcou, isto é, o corpo do eunuco, silenciado e mutilado, e os afetos homoeróticos e bissexuais do príncipe D. Pedro, expressos de maneira implícita, os quais tensionam a narrativa histórica tradicional. Nesse sentido, não se trata apenas de preencher lacunas, mas de expor criticamente os critérios que definem o que pode ou não ser lembrado, evidenciando que todo esquecimento histórico é também uma operação ativa de poder e seleção. A literatura,

assim, não funciona como suplemento da história, mas como espaço de confronto, onde o que foi excluído retorna como problema e como questionamento.

Como argumenta Hayden White (2014), a escrita da história não é apenas descrição de fatos, mas construção narrativa, marcada por escolhas sobre o que contar, omitir ou enfatizar, isto é, uma espécie de "ficção controlada", como sugere a escritora Augustina Bessa-Luís (1983). Nesse sentido, tenho argumentado em Almeida (2022) que a literatura inesiana contemporânea atua como contranarrativa, propondo reinterpretações críticas que desestabilizam versões oficiais e permitem a emergência do que foi historicamente silenciado. Rosa, ao dramatizar o não dito, transforma o teatro em arquivo vivo das ausências, revelando que os elementos lacunares da história – desejos, corpos, afetos – são tão significativos quanto os eventos narrados.

A peça, portanto, não apenas recria o mito de D. Inês de Castro, mas o problematiza, mostrando que a "história oficial" é seletiva, muitas vezes excluindo aquilo que ameaça normas políticas, sociais ou de gênero. Desse modo, a contranarrativa não deve ser entendida apenas como versão alternativa, mas como prática crítica que evidencia a instabilidade de qualquer pretensão de verdade totalizante, colocando em crise a própria autoridade do discurso histórico. Ao deslocar o foco dos grandes eventos para as experiências marginalizadas, a literatura contemporânea reconfigura também os critérios de relevância histórica.

Do ponto de vista teórico, essa operação literária pode ser pensada à luz de Foucault (2008), que analisa como o poder regula a produção de saber e estabelece regimes de verdade, determinando quais narrativas são legitimadas e quais permanecem excluídas. Ao trazer para o palco os afetos clandestinos de D. Pedro e D. Afonso Madeira, bem como a figura do eunuco e os silêncios da corte, Rosa dá visibilidade a esses elementos, subvertendo a lógica de exclusão do saber histórico. Lacan (2007), por sua vez, nos permite compreender que os não ditos e os desejos reprimidos estruturam o sujeito. No teatro, esses desejos retornam simbolicamente, ocupando o espaço da linguagem dramática, revelando fissuras nas identidades e nas normas sociais.

Já Freud (2015) fornece o suporte psicanalítico ao mostrar como o recalcado insiste em retornar, seja como sintoma, seja como expressão simbólica. Desse modo, o teatro contemporâneo se torna, assim, o lugar privilegiado para que tais retornos se materializem, confrontando a memória oficial e as verdades hegemônicas. Nessa articulação entre poder, linguagem e desejo, evidencia-se que o não dito não é simplesmente ausência, mas uma presença latente que estrutura tanto o discurso histórico quanto as subjetividades que ele produz. Assim, o palco torna-se espaço de emergência do que foi interditado, funcionando como dispositivo que não apenas representa, mas reencena conflitos históricos e psíquicos ainda não resolvidos.

Portanto, a literatura contemporânea funciona como campo de possibilidade crítica, capaz de explorar e dar voz aos não ditos da historiografia, revelando que a memória histórica é atravessada por silêncios estratégicos e que o que foi excluído do registro oficial pode, na arte, emergir com força. Em Rosa, essa exploração dos não ditos não se limita a reconstruir o passado, mas articula política, desejo e poder, mostrando que o teatro contemporâneo é instrumento de reinterpretação histórica e de resistência simbólica.

Em última instância, essa operação evidencia que toda narrativa histórica é também um campo de disputa, no qual diferentes vozes competem por reconhecimento e legitimidade. A literatura, ao reativar essas vozes silenciadas, não apenas amplia o horizonte interpretativo do passado, mas

intervém criticamente no presente, questionando os modos como ainda hoje se produzem exclusões, normatividades e regimes de verdade.

Desse modo, a dramaturgia de Armando Nascimento Rosa pode ser compreendida não apenas como reescritura estética do passado, mas como um verdadeiro campo experimental de pensamento, no qual se ensaiam hipóteses sobre a história, o sujeito e as formas de poder. Suas peças funcionam como laboratórios simbólicos, onde narrativas oficiais são testadas, tensionadas e reconfiguradas à luz daquilo que nelas foi suprimido. Nesse processo, destaca-se o uso da paródia dramatúrgica de caráter mitopoético, que mobiliza e reinventa mitos históricos ao mesmo tempo em que os submete a um tratamento humorístico e irônico, longe de qualquer reverência estabilizadora. Esse humor não é meramente ornamental, mas opera como dispositivo crítico, pois ao introduzir o riso, o deslocamento e o estranhamento, Rosa desnaturaliza figuras, eventos e discursos consagrados, expondo suas contradições e artificialidades.

Ao parodiar a tradição historiográfica e literária, a escrita dramatúrgica evidencia seus artifícios, desmonta sua pretensa solenidade e revela o caráter construído de suas verdades. Ao encenar possibilidades outras – afetivas, identitárias e políticas –, transforma o teatro em espaço de investigação crítica, no qual o passado deixa de ser um dado fixo para se tornar objeto de problematização contínua. Nesse sentido, sua dramaturgia não oferece respostas definitivas, mas formula perguntas, abrindo fissuras no discurso histórico e propondo modos alternativos de compreender tanto a memória quanto suas exclusões. Assim, o palco se consolida como lugar de experimentação epistemológica, onde a arte não apenas representa o mundo, mas produz conhecimento sobre ele, investigando, por meio da ficção, aquilo que a história não pôde – ou não quis – dizer.

Referências

Almeida, L. S. (2021). *Inês&Nós: Uma aplicação do método LerAtos na formação de professores leitores pela mediação do mito de Inês de Castro* (Doctoral dissertation, Universidade Estadual da Paraíba). https://repositorio.uepb.edu.br/items/3781b0c2-8a46-42cc-8150-fc64395b0c11

Almeida, L. S. (2022). Remover pedras, desenterrar o futuro. In A. Andrade et al. (Orgs.), *Inês&Nós: Trinta e uma novas histórias de Inês de Castro* (pp. 37–39). EDUEPB. https://eduepb.uepb.edu.br/download/inesnos-trinta-e-uma-novas-historias-de-ines-de-castro/?wpdmdl=2259&masterkey=l4NNv2-qC2iiYrOjH_xFpTlvM8xtjtRNF2tg7CLCryQ56WynOXl0eefPujBcIZozJdEE3KHZIaMg2ZJcFyuXx9rhRrrPf70ryw4W5Zkv7zQ

Bessa-Luís, A. (1983). *Adivinhas de Pedro e Inês.* Guimarães.

Corradin, F. M. (2007). A paródia a sério da História: *O Eunuco de Inês de Castro*. *Forma Breve, 5.* https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/pt/article/view/6745

Fonseca, G. (1957). *Inês de Castro.* Livraria São José.

Foucault, M. (1988). *The history of sexuality: Vol. 1. The will to knowledge* (Portuguese ed.: *História da sexualidade* [Vol. 1, *A vontade de saber*]). Graal.

Foucault, M. (2008). *Discipline and punish: The birth of the prison* (9th ed.; Portuguese ed.: *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*). Vozes.

Freud, S. (2015). O inconsciente. In *A interpretação dos sonhos e outros textos.* Companhia das Letras.

Gil, A. P. (1975). *Os grandes julgamentos da história: O processo de D. Inês de Castro.* Otto Pierre.

Lacan, J. (2007). *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.* Zahar.

Lopes, F. (n.d.). *Chronica del Rey D. Pedro I.* Biblioteca Nacional de Portugal. https://purl.pt/422

Osakabe, H. (1998). A pátria de Inês de Castro. In C. A. Iannone, M. V. Z. Gobi, & R. S. Junqueira (Orgs.), *Sobre as naus da iniciação: Estudos portugueses de literatura e história* (pp. 105–117). Fundação Editora da UNESP.

Rosa, A. N. (2005). *O eunuco de Inês de Castro: Teatro no País dos Mortos.* Casa do Sul.

White, H. (2014). *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe.* Johns Hopkins University Press.

Declaração Ética

Revisão por Pares: Simples-cega.

Financiamento: Nada a declarar.

Conflito de Interesse: Nada a declarar.

Todo o conteúdo da ***NAUS — Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais*** é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.