

Maria da Glória Marques Ferreira

O Percurso do Mito Inesiano da Literatura ao Cinema:
Exercício de Transposição Didática de
A Trança de Inês

Dissertação de Doutoramento em
Literatura Portuguesa
(Investigação e Ensino)

Orientador: Professor Doutor
José Carlos Seabra Pereira

Faculdade de Letras da
Universidade de Coimbra
2012

RESUMO

O presente trabalho insere-se no contexto do doutoramento em Literatura Portuguesa (Investigação e Ensino) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Assume o seu horizonte pedagógico-didático, voltado eminentemente para a vertente do Ensino da Literatura sem, porém, dispensar o travejamento teórico e analítico que a investigação literária oferece e do qual é subsidiária toda a proposta de transposição didática da obra *A Trança de Inês*, de Rosa Lobato de Faria, cuja análise apresentamos.

Percorrer (desde a sua génese até ao momento presente) o tratamento do mito inesiano criado por historiadores e literatos e verificar as suas *interpretações* e recriações na arte cinematográfica – este último, um percurso inédito, reunindo num só trabalho a análise de toda a produção fílmica portuguesa – é a estratégia metodológica seguida, para desembocar na sala de aula, motivada pela inclusão do *guião* e da *adaptação de obras literárias* nos mais recentes programas de Português do Ministério da Educação. Elaborar materiais e exemplificar a sua exploração é o objetivo último deste trabalho que almeja, deste modo, prover sugestões para a utilização maximizada de diversos suportes em contexto escolar (audiovisuais, novas tecnologias, obras literárias), recorrendo a estratégias de leitura e composição de texto que transformam a sala de aula numa “oficina de escrita”.

A planificação da sequência didática com que encerramos esta dissertação assenta num princípio orientador de P. Ricoeur, aquele que reitera que “ler é apropriar-se do sentido do texto”, i.e., o produto final obtido pelos alunos – a construção de um *guião* cinematográfico (*trailer*) a partir de excertos selecionados da obra de Rosa Lobato de Faria – resultará da interpretação textual que os discentes realizarem, depois de *desconstruídos* os significados de diferentes *textos*: a obra literária e, por um processo de intertextualidade, o excerto do filme **Inês de Castro** de Leitão de Barros. A leitura seguirá os princípios orientadores dos programas educativos, aos quais está subjacente a metodologia dos Estudos Culturais Comparativos, seguindo diferentes níveis de análise, da mais centrada na orgânica retórico-formal do texto até ao mais culturalmente abrangente. Reconhecer e estabelecer as relações intersemióticas dos diferentes códigos (literário e fílmico) dotará os alunos de competências necessárias para compreender a problemática da *adaptação*, de modo a que possam determinar, posterior e conscientemente, o grau de fidelidade que desejam manter (ou não) em relação à obra literária analisada, consoante a *interpretação* que os alunos farão do texto literário, através do estabelecimento de uma relação dialógica entre autor-texto-leitor, como advogam os postulados da Teoria da Recepção.

O processo criativo em interação com os alunos reclama contribuir para a formação de leitores-espectadores ativos e críticos, capazes de (e na sequência do reconhecimento das técnicas de descodificação do *cruzamento* semiótico em textos de índole diversa) transpor a aprendizagem adquirida em sala de aula para outros contextos culturais mais alargados.

PALVRAS-CHAVE: Estudos Culturais Comparados; Teoria da Recepção; adaptação; guião.

ABSTRACT

The present work is the final essay for the doctorate in Portuguese Literature (Investigation and Education), of the College of Arts in the University of Coimbra. It assumes its pedagogical-didactic aim, imminently moving towards the teaching educational process without, however, excluding the theoretical support of the Theory of Literature offers and from which all the didactical proposal on the transposition of the novel, *A Trança de Inês (Inês' Braid)*, by Rosa Lobato de Faria is formulated upon.

To cover (since its genesis until the present moment) the treatment of the inesian myth created by historians and authors from Literature and to verify its *interpretations* and recreations in the cinematographic art – this is the first work that gathers all the analysis of Portuguese films produced on Inês - is the course taken to lead us into the classroom. We felt motivated by the inclusion of the *script* and the *adaptation from literary compositions* in the most recent programs of Portuguese by the Ministry of the Education. To elaborate material in these topics and to show how to use it are the main purposes of this work that longs for providing suggestions in order to maximized the use of different devices in the classroom (video, new technologies, literary work), appealing to students' reading and writing skills to transform that school space into a "workshop of writing".

The planning with which we lock up this work is built upon the P. Ricoeur's orientating principle, "to read it is to appropriate the text's meaning", i.e., the students' final written work - the script (for a cinema trailer) - will be the result of their textual hermeneutics, after deconstructing the meaning of different texts: literary work, and throughout an intertextuality process, an excerpt from the film **Inês de Castro** by Leitão de Barros. While reading, we will apply the ministerial programs' orientations, analyzing the text according to the Cultural Studies' methodology, from the text's grammar structures to the cultural features implied in it. To recognize and to establish the intersemiotic relationship between the two different codes (literary and filmic) will endow the pupils with the necessary abilities to understand the *adaptation* problematic, so that they can determine, further on and in a conscientious level, the allegiance degree of fidelity that they desire to keep (or not) in relation to the analyzed literary composition, throughout a dynamic relationship between author-text-reader, subscribing the Reader Response theoretical principals.

The creative process in interaction with the students aims to contribute for the formation of active, critical and capable pupil-readers-spectators throughout the recognition of the semiotic decoding techniques by crossing texts of different natures and transposing the learning acquired in classroom to other widened cultural contexts.

KEY-WORDS: Cultural Studies; Reader Response Theory; adaptation; script.

*A Deus, fonte inspiradora
do projeto que é a minha vida.*

*A todos os que acompanham
(apaixonadamente) o meu percurso,
visíveis e invisíveis.*

*Aos meus pais,
pelo seu amor incondicional.*

*“Não existem factos,
apenas interpretações.”*

Jacques Derrida

*“A book is a book, a play is a play, an article is an article,
a screenplay is a screenplay.
An adaptation is always an original screenplay.
They are different forms.
Just like apples and oranges”.*

Syd Field

*«Em verdade, em verdade te digo:
Quem não nascer de novo, não pode ver o reino de Deus.
(...) Não te admires por Eu te haver dito:
“Tendes de nascer de novo”»
Jo 3, 3-7*

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Fundação Inês de Castro, Coimbra, pela cedência do espaço da belíssima biblioteca onde encontramos a atmosfera perfeita para escrever muitas das páginas que se seguem, podendo desfrutar, ainda, da consulta do espólio nela contida. À produtora PNG Pictures, Coimbra, pela preciosa colaboração na pesquisa cinematográfica e na montagem do material audiovisual para utilização em sala de aula. Ao arquivo da RTP, Lisboa, particularmente ao João Barrigana e à Filomena Fernandes, onde visionamos (sem custos e sem pressão de tempo) a série completa *Pedro e Inês*.

Agradecemos aos colegas de História, Leonor Saturnino e Fernando Cordeiro, pela bibliografia disponibilizada e pelas esclarecedoras conversas que mantivemos ao longo do projeto, apoio imprescindível para desvendar os mistérios da época medieval em que se situa a génese do mito inesiano.

A todos os familiares e amigos, pelo incentivo que, nos momentos de isolamento imposto por este processo solitário de escrita, nunca se furtaram a um telefonema, ao reconforto de um abraço, à bênção de uma oração.

Aos meus pais, pelo reforço sempre positivo e pela generosidade que não me deixou desistir, a dada altura, suprimindo necessidades económicas no ano de Licença sem Vencimento, quando uma bolsa não chegou. Obrigada!

António, obrigada pela cumplicidade (de novo) manifestada. Desta vez, agradeço-te por te deixares contagiar pela ideia, por partilhares o sonho e por lutares pela sua concretização: o próximo filme sobre Inês vai ser teu!

Last but not least, agradeço a Deus a oportunidade de poder voltar a estudar e de partilhar saberes e experiências com os meus alunos e pares.

Índice

INTRODUÇÃO	p.008
I. PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS E LITERÁRIOS	
1. Enquadramento histórico das figuras de Pedro e Inês	p.017
2. O percurso do Mito Inesiano na Literatura	p.036
II. A DERIVA CINEMATOGRAFICA DO MITO INESIANO	
1. A Transposição do Mito Inesiano para o cinema português:	
1.1. Primeiros ensaios fílmicos (1900-1910)	p.052
1.2. Inês de Castro , Leitão de Barros (1944)	p.056
1.3. Inês de Portugal , José Carlos Oliveira (1997)	p.073
1.4. Pedro e Inês , João Cayatte (2005)	p.082
2. Análise comparativa: obras cinematográficas e as fontes literárias	p.090
III. A TRANÇA DE INÊS, ROSA LOBATO DE FARIA	
1. A <i>trança</i> do(s) tempo(s)	p.106
2. A <i>trança</i> do(s) (re)encontro(s) Pedro-Inês-Constança	p.111
3. A <i>trança</i> Paixão-Morte-Loucura: outros paralel(ism)os	p.115
3.1. D. Afonso IV/Afonso Santa Clara/Afonso Rey	p.120
3.2. Adjuvantes e Oponentes de Pedro e Inês	p.122
3.3. O(s) Espaço(s)	p.124
IV. APLICAÇÃO DIDÁTICA	
1. Integração da obra <i>A Trança de Inês</i> na Escola	p.126
1.1. Enquadramento no Plano de Atividades	p.127
1.2. Enquadramento no Projeto Curricular de Turma	p.129
2. Transposição didática: <i>A Trança de Inês</i> – adaptação para cinema	
2.1. Pressupostos teóricos em contexto escolar:	
2.1.1. Os Estudos Literários Comparados	p.133
2.1.2. A Teoria da Recepção e a questão da <i>adaptação</i>	p.140
2.2. Sequência Didática: a <i>Trança de Inês</i> – construção de um guião	
2.2.1. Metodologia de Leitura	p.144
2.2.2. Oficina de escrita: guião	p.148
2.2.3. Material didático	p.161
CONCLUSÃO	p.207
BIBLIOGRAFIA	p.210
ANEXOS	p.217

Critérios de Uniformização do Texto

A redação deste trabalho obedece às normas do Acordo Ortográfico homologado em 2009 e que entrou em vigor em 2012, data de conclusão desta dissertação. Nos casos em que a dupla grafia é permitida, optamos por usar a utilizada anterior ao Acordo. Porém, e por uma questão de fidelidade aos textos consultados, todas as citações foram transcritas como foram impressas, sem alteração à sua ortografia.

Quando uma obra aparece citada pela primeira vez, a sua referência bibliográfica completa é mostrada em nota de rodapé e sempre que se reutiliza, surge, no texto, em parêntesis retos, seguidos do último nome do autor, ano de publicação e página (Ex.: [Mattoso: 2002: 118]). O uso de parêntesis retos permite não serem confundidos com os curvos, amiúde por nós usados no discurso. Em nota de rodapé, sempre que voltamos a utilizar essa referência, ela surge com parêntesis curvos – por exemplo, (Mattoso, 2002, p. 119).

Os títulos dos filmes, para que se não confundam com os das obras literárias (em *itálico*), os primeiros muitas vezes homónimos destes últimos, aparecem destacados a **negrito**, conforme prática corrente nas publicações de crítica cinematográfica. Usamos as duplas aspas («») para os títulos de revistas, jornais ou títulos de publicações (Ex.: «Filmagem»), para que se não confundam com as aspas usadas para as citações (“”). Deixámos o uso do sublinhado para destacar palavras ou expressões, dentro e fora das citações, nas quais queremos focar a nossa atenção. Sempre que assim for, haverá essa indicação (sublinhado nosso). Caso ela não exista e esteja dentro de uma citação, é porque pertence ao texto original.

Sempre que nos referimos às figuras históricas – D. Pedro, Dona Inês de Castro, D. Afonso IV, D. Beatriz - usamos esse tratamento; porém quando se trata de os referir como personagens dos filmes e/ou obras analisadas, optamos pela nomeação simplificada – Pedro, Inês, Afonso, Beatriz,...

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, temos assistido, no ensino obrigatório, à substituição dos Estudos Literários pelos Estudos Culturais, estes últimos, contaminando, não somente a escolha dos *curricula* e do *corpus* literário que deles fazem parte, como também preconizando a filosofia subjacente às práticas pedagógicas implicadas nos/pelos programas do Ministério da Educação. Estas são, por sua vez, replicadas pelas sugestões metodológicas dos manuais adotados – que, como sabemos, e fruto da pressão editorial, se tornaram na principal, se não única, ferramenta de trabalho dos professores dos ensinos básico e secundário. Assoberbados na execução de múltiplas funções exigidas aos professores nas últimas décadas, os docentes a eles recorrerem mais amiúde do que desejariam, faltando-lhes tempo para a reflexão e elaboração de outros materiais didáticos que operacionalizem os conteúdos programáticos exigidos.

A seleção dos textos literários, tanto do tradicional cânone português como dos contemporâneos, tem sofrido um visível emagrecimento nos programas educativos. Estóico sobrevivente a esta estratégia (in)consciente(mente) política de empobrecimento literário, Camões tem neles permanecido – não sem polémicas geradas à procura do consenso da sua inclusão, ora como obra de estudo integral, ora como objeto de estudo pontual e fragmentado, umas vezes no ensino básico, outras no ensino secundário. Inquestionavelmente parte da nossa identidade nacional, Os *Lusíadas* continuam a pertencer ao *corpus* literário dos *curricula* como uma das leituras previstas para o 3º Ciclo do Ensino Básico.

Atualmente, o estudo do mito inesiano inclui (a já mencionada e) emblemática obra camoniana – referimo-nos, especificamente, ao episódio de Inês de Castro, no canto III – estando também prevista a sua abordagem, no modo narrativo, através da indicação de leitura das *Lendas e Narrativas* de Alexandre Herculano, ou ainda, no modo lírico, dos *Poemas de Amor. Antologia de Poesia Portuguesa* de Inês Pedrosa, obras elencadas nos mais recentes programas de Português,¹ em vigor a partir do ano letivo de 2011/2012, e nos quais ancoramos a proposta didática que encerra este nosso trabalho de investigação.

Precedida de saturada ponderação, a nossa escolha para o tema da dissertação de doutoramento recaiu, pelas razões supra a floradas, sobre um dos maiores mitos literários portugueses, grandemente subsidiário dos *engenho e arte* camonianos que o imortalizaram: o mito inesiano. Decisão arrojada – porque conscientes da vastidão dos profundos estudos elaborados a propósito desta temática –, a recorrente inclusão do mito nos programas de Português do Ministério de Educação, em diferentes géneros e

¹ Ministério da Educação (2009), *Programas de Português do Ensino Básico*, coordenação de Carlos Reis, DGIDC, Lisboa, ME.

tipos de texto, tornou-se para nós intransponível, revelando-se clara a necessidade de o revisitar, sobretudo sob uma perspectiva pedagógico-didática que incluísse a rentabilização dos recursos tecnológicos que, nas últimas décadas, chegaram às escolas, sendo a pressão na sua utilização muitas vezes imposta pelo seu uso externo ao espaço escolar, mas sobejamente conhecidos dos nossos discentes. Assim sendo, porque não usá-los a nosso favor, promovendo estratégias de comunicação literária que determinem um maior envolvimento (agora, de forma consciente e crítica na utilização desses meios por parte) dos nossos alunos?

Por outro lado, a fecunda produção literária à volta do mito inesiano trouxe até ao século XXI textos que veiculam uma linguagem historicamente mais próxima dos alunos, pelo que podem possibilitar a análise intertextual que os Estudos Culturais Comparativos propõem sem prejuízo da obra literária. Imbuídos deste espírito, apresentamos a obra *A Trança de Inês* como passível de ser integrada no *corpus* literário do nono ano de escolaridade, contextualizando a sua leitura no seguimento do estudo do Episódio de Inês de Castro, em *Os Lusíadas*. Persequimos, deste modo, um roteiro didático sob a abordagem de Manuel Martins (2003), aquele no qual se propõe o cruzamento do ensino da literatura canónica tradicional com a leitura de *objetos* culturais mais recentes. Por último, a inclusão do estudo de uma obra contemporânea (como *A Trança de Inês*) oferece-nos a possibilidade de dela *adaptar* alguns excertos para um guião cinematográfico – como preveem os mais recentes programas – e recorrer ao visionamento de filmes já existentes. Em termos de ensino da literatura para alunos frequentadores do ensino obrigatório, o resultado fílmico da transposição do mito fornece uma preciosa ferramenta de trabalho, tanto no domínio da leitura como da escrita, permitindo estabelecer análises comparativas entre *textos* de formatos diversos.

Lançado o germen do mito inesiano na e pela literatura, este cedo encontrou novas *interpretações* noutras manifestações artísticas, mormente no teatro, na pintura, no bailado, na música e, a partir do século XX, no cinema. Usamos aqui o termo *interpretações* no sentido que o filósofo desconstrucionista Jacques Derrida² o utilizou, i.e., todas as expressões artísticas são resultado das *leituras possíveis* que a linguagem permite fazer dos *factos*, uma vez que todos os *textos* estão incompletos e as lacunas que à linguagem são inerentes permitem corromper os seus significados tradicionais e criar novas leituras em novas contextualizações. A transposição do mito literário para a linguagem fílmica é, deste modo, o resultado dessas *interpretações*, elaboradas pelos diversos *leitores* historicamente posicionados, agora num suporte comunicativo diferenciado.

Problematizar a questão da interpretação dos textos remete-nos para a Hermenêutica, originalmente conhecida como a ciência da interpretação, área do conhecimento que mereceu a atenção de filósofos alemães, nomeadamente ao teólogo

² DERRIDA, Jacques (1967), *Gramatologia*, publicado em 1973, São Paulo, Perspectiva.

Frederich Schlegel, o primeiro a imbricar a *compreensão* na *interpretação*, como resultado de um diálogo entre ouvir e entender a obra artística. Esta Hermenêutica Romântica conhece em Martin Heidegger e na sua obra emblemática *Ser e Tempo* (1927) uma primeira transformação. O filósofo existencialista alemão transformou a *compreensão* num evento ontológico, deslocando a ênfase do texto para a existência. Por esta altura, a Hermenêutica deixa de ser entendida como um modo epistemológico de compreender (teoria da interpretação) para se tornar uma questão ontológica, um modo de ser. Heidegger rompe com a tradição que envolvia a aprendizagem de interpretação de textos e símbolos, típicos das disciplinas exegéticas, para colocar a ênfase em torno da Hermenêutica da existência, estabelecendo a relação inovadora entre o quotidiano e a existência. Ou seja, os significados constroem-se de forma inerente nas experiências concretas da existência. Esta noção dinâmica entre ser e estar confere uma *temporalidade*, essa zona de três dimensões (passado, presente e futuro)³, como um “fenómeno unificador do porvir que atualiza o vigor de ter sido” [Heidegger: 2008:401]⁴. A inclusão da temporalidade como parte essencial para a compreensão redirecionou os estudos hermenêuticos no século XX, no sentido em que, para *interpretar* é preciso *compreender* e a compreensão de um texto resulta do diálogo que o intérprete (situado no tempo) estabelece com o “mundo da obra”. Não há subjetividade, há historicidade.

Do leitor-intérprete heideggeriano passamos à “história dos efeitos” do autor de *Verdade e Método* (1960) Hans-Georg Gadamer que recupera a tese do diálogo socrático, cuja tradição da compreensão se centrava no diálogo estabelecido entre o “mundo da obra” e o mundo do homem que a interpretava. Hans Robert Jauss irá incorporar o seu “leitor explícito” neste indivíduo sócio histórico que Gadamer anuncia, um leitor que absorve a criação artística como intermediário entre o “mundo da obra” e o mundo da vida, realizando leituras historicamente concretizadas de valores estéticos, expectativas, normas e códigos literários. Para Jauss, a história da literatura baseia-se nos efeitos ético-estéticos das obras nas variadas épocas históricas. Estava inaugurada a Nova Hermenêutica, aquela que abre à linguagem outros domínios, afastando-se da sua área meramente semântica (através da interpretação dos símbolos) para alargar o seu campo de análise à compreensão ontológica que se obtém através do desdobramento da consciência da imanência do texto que o plano existencial daquele que o recebe executa.

A Teoria da Recepção da escola alemã de Konstanz, nos anos 60, reformula e expande alguns dos postulados de Roman Ingarden n’ *A Obra de Arte Literária* (1965) até chegar ao seu conceito de “leitor implícito”. As “múltiplas concretizações literárias”

³ Voltaremos à concepção heideggeriana de temporalidade no Capítulo II deste trabalho, quando nos detivermos na questão existencialista de Pedro, protagonista de *A Trança de Inês* que se movimenta nesta zona obscura e indeterminada chamada tempo.

⁴ *Apud* SOUZA, Jefferson Cleiton de (2011), *A Nova Hermenêutica e Teoria da Recepção em Jauss e Ricoeur*, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação.

nascerem do resultado da leitura que a obra literária permite por possuir pontos de indeterminação e aspetos esquematizados que são identificados e completados pelos leitores. O leitor é subdeterminado pelo texto, pelo que a essência da obra (*eido*) é consistente, ainda que a obra literária possa sofrer “alterações”, nunca perde a sua “identidade” [Ingarden: 1965: 389]⁵. Assim, não há uma interpretação, mas interpretações resultantes da experiência da adequação interpretativa do leitor. Ingarden encara o artefacto artístico do ponto de vista ontológico, como uma “heteronomia”: se, por um lado, a obra é real, tem substância física, por outro lado, a obra constrói-se pelo ideal, pela consciência de quem a frui, uma consciência constitutiva que dá à obra de arte a sua existência. Esta transcendência na imanência da obra de arte é que completa o seu próprio significado. Wolfgang Iser aproveita este modelo fenomenológico de leitor (nascido da relação entre o intelectualismo fenomenológico e o formalismo literário) para considerar o leitor como um elemento articulado às estruturas objetivas do texto, fazendo da recepção literária uma recepção eminentemente estética.

A Teoria da Recepção alemã (sob a influência do Estruturalismo checo) centra, então, a análise na experiência do leitor empírico, historicamente situado – o qual assim corresponde à estrutura textual de “solicitação à resposta do leitor” que W. Iser designava por “leitor implícito”⁶. A interpretação será, para os filósofos alemães, o produto do efeito condicionado pelo texto no leitor e a recepção condicionada pelo destinatário. Jauss propõe uma metodologia analítica que assenta na reconstrução dos horizontes de expectativas em que as obras foram criadas e a experiência estética do leitor⁷. As leituras (e não a leitura) são atualizações regidas por esses horizontes de expectativas, tanto da obra quanto dos leitores, e das quais resultam *interpretações* (e não uma interpretação) à medida que ocorre distanciamento estético da obra em relação ao seu contexto de ressurgimento. O conjunto de interpretações que dela se fez é transmitido e incorporado “numa espécie de história social dos efeitos”.⁸

É à luz destes princípios hermenêuticos que nos propomos a verificar (algumas) interpretações que, na literatura e no cinema, têm sido realizadas a propósito do mito inesiano, já de si uma *interpretação* dos factos históricos ocorridos no longínquo século XIV, e de como historiadores, escritores e realizadores de cinema deles se apropriaram.

No que diz respeito à produção fílmica, foram realizados (até à data de conclusão desta tese), em língua portuguesa, seis filmes e uma série televisiva centrados na relação amorosa de D. Pedro com D. Inês de Castro. Porque cremos que não tenha sido feito pelos que nos precederam, é nosso propósito, no Capítulo II deste

⁵ *Apud* Souza, 2011, p. 23.

⁶ Cf. Wolfgang Iser, *Prospecting*, Baltimore, The John Hopkins, University Press, 1983; Jane T. Tompkins (ed.) *Reader-Response Criticism* Baltimore The John Hopkins, University Press, 1980.

⁷ Jauss recupera as categorias narratológicas aristotélicas de *katarsis* (na função de comunicação artística) e *aesthesis* (relacionado com o prazer estético da recepção) e ainda à noção de “juízo estético” kantiano. (cf. Souza, 2011, p. 65)

⁸ FILHO, Jorge Luiz Cunha Cardoso (2007), *40 anos de Estética da Recepção: pesquisas e desdobramentos nos meios de comunicação*, Diálogos Possíveis, FSBA (p. 65).

trabalho, inventariar e analisar a produção cinematográfica portuguesa, no sentido de observar de que modo esta linguagem novecentista *interpretou* e recria, até ao dealbar do século XXI, os acontecimentos que elevaram Inês de Castro ao estatuto de mito nacional. Uma vez que não existe nenhum filme assumidamente resultado da *adaptação* de um texto literário, pretendemos, sobretudo, identificar as fontes (literárias, históricas e/ou outras) que contaminaram a recriação fílmica do mito no cinema, estabelecendo as relações intersemióticas entre as narrativas literárias inesianas e as projeções que as narrativas fílmicas espelham.

Traçados e percorridos os percursos literário e fílmico do mito inesiano e estabelecidas as relações de paragramatismo e intersemiose entre eles, apresentaremos, no Capítulo III, o texto de Rosa Lobato de Faria, *A Trança de Inês* (2001), obra com a qual estabelecemos o primeiro contacto aquando da frequência do ano curricular do doutoramento.

Embora não esteja (ainda?) incluída no Plano Nacional de Leitura, a nossa sugestão de propor o estudo da obra de Rosa Lobato de Faria no 3º Ciclo do Ensino Básico insere-se no espírito que os novos programas de 2009 reconhecem e enfatizam, aquele que prevê o alargamento da gestão autónoma das escolas para aquela outra “no que à gestão dos programas diz respeito”, com “flexibilidade e abertura para as escolhas”⁹ de textos, cabendo ao professor selecionar e organizar um *corpus* textual para leitura integral adequada às aprendizagens anteriores. Estas liberdade e responsabilidade atribuídas ao docente pressupõem “uma concepção do professor de Português como *agente* do desenvolvimento curricular”¹⁰.

A análise literária que se propõe para a obra de Rosa Lobato de Faria almeja conciliar a filosofia subjacente aos programas educativos que consagra o estudo comparativo de textos literários com outros de índole diversa (bem no espírito dos Estudos Culturais Comparativos) com as correntes dos Estudos Literários que centram o estudo da semiose artística no texto. No nosso entender, só conhecendo bem o texto em análise é que poderemos, posteriormente, estabelecer relações de intertextualidade, por um lado com outros textos literários e, por outro entre textos narrativos e fílmicos. É necessário *desconstruir* o texto literário e os seus elementos de escrita e *desmontar* a sua arquitetura narrativa – tema, assunto, narrador, focalização, ação, personagens, espaço(s) e tempo(s), procedimento metodológico, de resto, usual nos ensinamentos básico e secundário – para, de seguida, reconstruí-lo como um todo, encontrando o(s) seu(s) significado(s), segundo os horizontes de expectativa criados pelo texto (e sua autora) e dos alunos – seguindo a filosofia interdisciplinar¹¹ do francês Paul Ricoeur.

⁹ MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2009), *Programas de Português do Ensino Básico*, Coordenação de Carlos Reis, DGIDC. Lisboa, ME (p. 9).

¹⁰ *Ibidem*, p. 148.

¹¹ Verificaremos, ao longo deste trabalho, como o autor de *Conflito das Interpretações* reconciliou e reunificou as definições de compreensão e interpretação, amalgamando “o Existencialismo, a Hermenêutica e Fenomenologia Husserliana para vislumbrar a compreensão ontológica” (SOUZA, 2011, p. 80).

Começaremos pelo texto, sem ignorarmos o contexto histórico da sua produção nem desprezarmos o contributo da(s) leitura(s) que os alunos fazem ao experienciá-lo. A compreensão ontológica da obra procede-se, assim, através do diálogo entre a exegese e a recepção – como sugerem as teorias da estética da recepção ou a nova Hermenêutica.

Exploraremos o texto como *texto literário*, i.e., desvendaremos a “nova leitura” do mito apresentada em *A Trança de Inês* e como Rosa Lobato de Faria o *interpreta* e recria, ora aproximando-se, ora afastando-se do que é conhecido da história de D. Pedro e D. Inês. Seguiremos a proposta de metodologia de leitura desenhada por J. Cardoso Bernardes (2005)¹², uma análise dinâmica do texto que prevê uma série de etapas em diferentes níveis de análise, progressivamente mais complexos, do particular para o geral, da matéria textual para a dimensão histórico-cultural refletida pelos mecanismos internos (como a questão do género literário, por exemplo) ou externos (o período literário envolvente do autor) do texto. Esta análise dinâmica entre o texto e o autor ficará completa em atividades de reflexão dos alunos – o recetor-leitor do texto – e que incluem tarefas no domínio da escrita, no caso que apresentamos, o guião. Teremos encontrado, segundo a estética da recepção, o significado (*meaning*) do texto.

Na obra de Rosa Lobato de Faria, o *tempo* possui um papel da maior relevância uma vez que corrompe as fronteiras de tempo cronológico, para passar a ser um tempo *emocional* do protagonista: Pedro, fragmentado pela sua dor e loucura, viaja na ação de *A Trança de Inês*, entrelaçando três tempos historicamente distantes, como se ela estivesse sempre a acontecer numa linha sincrónica, vertical e simultânea. Deste modo, Pedro debate-se por suprir a interrupção da paixão (implicada pela morte de Inês), corroborando a eternidade de um sentimento que ultrapassa a linha diacrónica, horizontal e sucessiva dos acontecimentos. Esta utilização do *tempo* renova a noção de *intemporalidade* (inerente ao estatuto de mito) e é, quanto a nós, uma das maiores virtudes deste romance ainda pouco conhecido.

Durante a análise textual da obra proposta, seremos confrontados com ecos de outros mitos (o mito do eterno retorno, por exemplo) e com abordagens filosóficas (como o existencialismo e/ou a migração das almas de Platão) e postulados literários (como os do *post-modernismo* onde a obra se consubstancia) que poderão ser absconsos para o entendimento do nosso público-alvo. Será, por isso, necessário fazer, de forma adequada à faixa etária dos alunos, um enquadramento histórico-filosófico. Estamos no nível de análise cultural (e literária) e, sem a qual se perderia, no nosso entender, muito da intencionalidade comunicativa e ideológica do texto cujo estudo sugerimos.

¹² BERNARDES, José Augusto Cardoso (2005), *Como abordar... a Literatura no Ensino Secundário, Outros Caminhos*, Lisboa, Areal Editores.

Para o estudo da obra literária de Rosa Lobato de Faria no *corpus* textual do nono ano¹³ elaborámos a proposta didática que ocorre no capítulo IV deste trabalho. Dada a extensão da narrativa em epígrafe, este projeto pressupõe a leitura prévia dos alunos e percorre as etapas de composição escrita, em partilha criativa com alunos, de um guião de excertos do romance *A Trança de Inês* – o texto de Rosa Lobato de Faria surge-nos tão potencialmente cinematográfico, como o tem sido o episódio camoniano de Inês de Castro (in *Os Lusíadas*) ou a *Castro* de António Ferreira, duas das fontes literárias mais recriadas aquando da transposição do mito para o cinema, como comprovaremos no capítulo II deste trabalho.

Propomos, então, uma unidade didática que efetue a *adaptação* de textos literários, já que é a primeira vez que o “Referencial de Textos” para o 3º Ciclo do Ensino Básico inclui, na competência da Leitura, as *adaptações* como textos literários e paraliterários, e, na competência de Escrita, a *produção de guiões ou filmes*¹⁴. Naturalmente que a construção de um guião a partir de uma obra literária levanta a questão da *adaptação* e será necessário aos alunos reconhecer os mecanismos de transposição de um código para o outro, resultando em diferentes graus de fidelidade ao texto literário, como os apontados pelo investigador Doc Comparato (1992): adaptação livre, literal, *baseada em* ou *a partir de* textos literários. A decisão do tipo de *adaptação* subjacente à escrita do guião ficará ao critério dos alunos, para que, como preconizavam Iser, Jauss, Ricoeur, esta produção escrita se centre no aluno-leitor, resultando, concomitantemente, da dinâmica estabelecida entre o autor, a obra e o leitor, dando espaço para a apropriação textual dos discentes e consequente pluralidade de leitura(s). Afinal, “ler é apropriar-se do sentido do texto” (Paul Ricoeur).

Nesta dinâmica interrelacional, a metodologia pedagógica incluirá a preparação dos alunos para o(s) texto(s) que vão ler (e/ou ver), pesquisando sobre o seu contexto literário e sociocultural, conhecendo as fontes e as motivações dos autores e a intencionalidade comunicativa subjacente e/ou impressa nesses textos. Seguimos a sugestão dos Programas do M.E. de atividades como a pesquisa bibliográfica e histórica, debates e/ou a apresentação dos resultados da pesquisa dos alunos com o recurso aos meios informáticos, rentabilizando os meios existentes nas escolas e familiares aos nossos alunos (nativos digitais) desta era tecnológica.

Num momento seguinte, os alunos irão estabelecer relações de intertextualidade entre os diferentes tipos de *textos* em estudo: os textos literários (de Camões e de Rosa Lobato de Faria) e os fílmicos (de Leitão de Barros, exemplo paradigmático de *transposição* do texto camoniano para as artes de palco e da tela). Consideramos esta

¹³ Uma vez que a obra na qual centramos a nossa análise não se encontra no *corpus* literário previsto para o Ensino Básico, pressupomos necessária a colaboração da Biblioteca Escolar na aquisição de vários exemplares de *A Trança de Inês* para que todos os alunos (incluindo, especificamente, os do 9º ano) a pudessem ler e, desta forma, efetuar o seu estudo, usufruindo de todas as sugestões propostas.

¹⁴ MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2009), Programas de Português do Ensino Básico, com a coordenação de Carlos Reis, DGIDC, ME (p. 141).

comparação particularmente benéfica para o alargamento dos campos de análise dos alunos, permitindo operacionalizar técnicas de descodificação do *cruzamento* semiótico em textos de índole diversa. Os Estudos Comparados estão filosoficamente subjacentes nos programas de Português do Ensino Básico e têm sido prática corrente. A proposta de intertextualidade com “outras manifestações estéticas (pintura, música, escultura, arquitetura, o cinema)” cumpre o objetivo que tem sido anunciado desde os programas de 2000, aquele de fazer “interagir o universo textual” com outros que realizem uma apropriação “de estratégias para a construção de sentidos”, através do contacto “com textos de géneros e temas variados”¹⁵ (sublinhado nosso), corroborando o que os estudos culturais comparativos anunciam: não se privilegia *um* sistema em detrimento de *outro*, mas antes se *cruzam* os diferentes modelos sistémicos para conseguir maior profundidade na compreensão e análise dos processos comunicativos. É o que pretendemos demonstrar com o exercício de transposição didática que desenharemos no Capítulo IV, a partir de *A Trança de Inês*, numa interpretação da (hi)stória¹⁶ que ressurge, hoje, com novo fôlego e novas significações.

A presente dissertação concluirá, então, com a planificação de uma sequência didática que confere à sala de aula o espaço de uma “oficina de escrita”, incluindo a realização de atividades com recurso a materiais diversificados, de forma a proporcionar aos alunos uma experiência de aprendizagem iniciada através da verificação das intersimbioses artísticas entre o texto literário e o texto cinematográfico; este será o primeiro de vários momentos em que se irão estabelecendo relações de intertextualidade. Outras acontecerão em actividades onde os domínios da leitura e escrita dialoguem constantemente (porque indissociáveis uma da outra), abrangendo as outras competências a desenvolver na aula de Português – ouvir e falar.

A nossa maior ambição é que o material didático elaborado para esta unidade contribua para colmatar a carência deste, visando a operacionalização de estratégias e atividades diversificadas a realizar com os alunos, sobretudo aquando da utilização dos meios audiovisuais em sala de aula. Normalmente, os programas e os manuais adotados elencam os filmes e/ou documentários, mas omitem sugestões metodológicas para a exploração desses recursos em contexto escolar, estes últimos, muitas vezes escassos ou mesmo inexistentes – referimo-nos a instrumentos de trabalho como fichas de observação, registos escritos para abordagem do mesmo tema e/ou assunto nos diferentes códigos, temporização das atividades e estratégias de leitura e escrita, entre outros.

¹⁵ MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2000), *Programa de Língua Portuguesa - Plano de organização do Ensino Aprendizagem para o Ensino Básico*, Vol.II, Ministério da Educação, 7ª Edição (p.19-30).

¹⁶ Usamos a expressão a partir dos vocábulos ingleses *History* e *Story* que, como sabemos, se referem a campos semânticos diferentes, respetivamente à *História* como instituição “real” e factual e à *história* como assunto literário na *ficção* (*plot*, intriga, ação), precisamente porque os dois conceitos coexistem no caso em estudo, de (D.) Pedro e (Dona) Inês. Também em português se esboça o registo desta nuance semântica, em *História* e *Estória(s)*, mas parece-nos mais feliz aquela da língua inglesa.

Por último, mas não menos importante, parece-nos fundamental tornar visíveis à comunidade escolar os produtos resultantes do trabalho elaborado pelos alunos, tanto a nível de escrita como a materialização do guião num eventual filme promocional (*trailer*) de *A Trança de Inês*. Sendo o mito inesiano parte inquestionável da identidade cultural portuguesa, não nos parece descabido, por isso, extrapolar o trabalho dos alunos para além da sala de aula e sugerimos o seu alargamento às comunidades escolar e extra-escolar. Com esse objetivo em mente, concebemos um conjunto de sugestões de atividades a incluir num Plano Anual de Atividades a serem articuladas com o trabalho multidisciplinar realizado nos Conselhos de Turma, aquando da construção dos respetivos Projetos Curriculares, aplicável em qualquer altura, mas que nos parece particularmente pertinente no ano em que se realizam diversas efemérides, a propósito da trasladação de Inês para Alcobça. Este procedimento visa contextualizar as sugestões didáticas materializadas na sequência de aprendizagem para a aula de Português do nono ano, ampliando-as para a escola, concebendo esta instituição como veículo privilegiado, não só para a transmissão e aquisição de conhecimentos e competências, como também para a divulgação da criatividade manifestada pelos discentes.

Começaremos por traçar, agora no Capítulo I desta dissertação, um (breve) percurso das *interpretações* da história de Pedro e Inês durante quase sete séculos de produção literária, a partir do século XV com Fernão Lopes nas suas *Chronica de el-Rey Dom Afonso IV* e *Chronica de el-Rey Dom Pedro*, passando por Camões e António Ferreira que, no século XVI, fixaram definitivamente mais a lenda do que a História, respetivamente nas obras *Os Lusíadas* e *Castro*. Veremos como este episódio histórico, na sua génese, de carácter político e relativamente comum no contexto da Idade Média, contou com os cronistas para se transformar em lenda e com os escritores para assumir o estatuto de mito, fazendo eco da cultura de um povo que não quer esquecer a trágica paixão de D. Pedro...

Antes de entrarmos no fecundo mundo literário, vejamos como os historiadores, também eles leitores (e reinterpretes) dos acontecimentos que relataram, contribuíram, com as suas leituras e interpretação dos *factos*, para perpetuar as figuras de Pedro e Inês.

I. PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS E LITERÁRIOS

1. Enquadramento histórico das figuras de Pedro e Inês

“A História faz o historiador tanto quanto o historiador faz a História.”

Paul Ricoeur

Para compreender a história de D. Pedro e Dona Inês e o seu desfecho trágico é preciso recuarmos à Idade Média. Recorremos aos testemunhos deixados por cronistas e historiadores que, no entanto, nem sempre coincidem quanto às razões que estariam subjacentes a algumas decisões, nem tão pouco são consensuais nas análises (ou como se diria à luz da Teoria da Recepção, nas *interpretações*) dos factos ocorridos à época. Podemos especular até que se trata de um momento na História relativamente longínquo, uma época que não tinha os meios para registar os seus acontecimentos como aqueles que atualmente dispomos. Por outro lado, tão imenso arco temporal deu a oportunidade de rever e reformular múltiplas opiniões de diversos autores. Haverá outras explicações que se prendem com a natureza da matéria-prima utilizada – a linguagem – e a dimensão humana da índole do episódio.

Segundo o autor de *História, Memória e Esquecimento* (Paul Ricoeur), o problema da verdade dos factos passados reside na transferência do acontecimento relatado para a testemunha que o relata, pelo que não existe História sem um processo interpretativo. O universo dos autores da Hermenêutica explica que o “mundo do texto” reflete o “mundo do autor” e que, ao apropriar-se do texto através da leitura, o leitor transporta o seu “mundo”, mesmo quando este leitor é o investigador histórico, pelo que o que obtemos é sempre uma compreensão criativa dos acontecimentos. A linguagem possui um carácter ontológico e a História expressa-se através dessa linguagem. Não há verdade histórica porque o historiador *interpreta* os factos de várias formas e a leitura(s) resulta(m) da vivência que o leitor faz do texto histórico. Outrossim, encontramos sobre os factos ocorridos no reinado de D. Afonso IV não uma, mas várias “verdades históricas”.

Para além de enfatizar que a ação da escrita pressupõe uma intenção do autor, Ricoeur adverte que é fundamental estudar e analisar os fatores que influenciam o ato de leitura dos historiadores. Destaca dois aspetos que influenciam o ato de leitura – e por consequência, a interpretação: a ideologia e a subjetividade do autor-leitor. Por ideologia, Ricoeur não a baliza entre “falso” e “verdadeiro”, mas sim uma deliberação entre a representação e a praxis. A ideologia ricoeuriana assenta numa relação de motivação das classes dominantes, afastando-se da ideologia marxista que estabelece

essa relação causal nas forças económicas. O filósofo afiança que a motivação cria uma relação entre a pretensão de legitimidade da autoridade do governante e a crença dessa legitimidade da ordem por parte daqueles que são governados. A ideologia vista por Paul Ricoeur tem uma representação social, isto é, é integradora, preserva a vida social, “pois não existe nenhum sistema forte o suficiente para funcionar somente através da sua força” [Corsi: 2008: 15]¹⁷ Logo, o autor do texto, integrado nesse contexto social, escreve o texto influenciado pela ideologia vigente e o leitor, por sua vez, lê o texto segundo a mesma influência. O segundo fator que influencia o ato de leitura concerne a subjetividade do autor, sobretudo à sua *intenção*, já que ele escreve de maneira a convencer o leitor do sentido que pretende expressar. O historiador julga o grau de importância dos fatos a ser narrados.

Assim se explica a variedade de *interpretações* que encontramos aquando da pesquisa para o enquadramento histórico que se segue. Os autores citados, simultaneamente leitores (de textos históricos que os precederam), foram posicionando-se em relação aos factos relatados. Vejamos as principais considerações tecidas a partir dos documentos exaustivamente estudados por grandes historiadores portugueses. Começamos pelo contexto familiar em que D. Pedro nasce, na primeira metade do século XIV, e por tentar entender os conceitos de família e de matrimónio e o papel que as relações familiares tinham com o poder instituído. Para isso, traçaremos uma (necessariamente breve) contextualização da época e dos condicionamentos histórico-sociais que envolveram os nossos protagonistas.

Tratando-se D. Pedro de um Infante da linha direta do poder régio, necessitamos de entender a complexa ligação da família – e, desde logo, do *matrimónio* como princípio operador destas relações de parentesco – para entendermos tudo o que estava em jogo na escolha da esposa do herdeiro da coroa portuguesa.

D. Pedro I, o oitavo rei da primeira dinastia portuguesa, é filho de D. Afonso IV, neto do rei D. Dinis e pai dos futuros reis de Portugal, D. Fernando e D. João I, Mestre d’Avis. Vive numa época de conflitos políticos, na confirmação da nacionalidade portuguesa, definidos que estavam os contornos geográficos do país, distinguindo-se Portugal na Península Ibérica como reino independente.

Desde o tempo de D. Dinis que se assistia em Portugal a um crescente poder régio, enquanto, simultaneamente, se regista uma tentativa de desenvolvimento de uma grande senhoria hereditária. Naturalmente, a Nobreza não aceita pacificamente a crescente centralização régia¹⁸, sobretudo no reinado de D. Afonso IV, durante o qual as inquirições desempenharam um fulcral papel, uma vez que, através delas, os inquiridores pretendiam “delimitar directamente as honras e os direitos senhoriais. Já

¹⁷ CORSI, Cícero Marzan (2008), *Paul Ricoeur e a Interpretação do Texto Histórico*, Filosofia, Linguagem, Política, VI Jornada de Pesquisa em Filosofia, Goiás, Universidade Católica de Goiás.

¹⁸ MATTOSO, José (2002), “A Guerra Civil de 1319-1324”, Cap. XVI, in *Obras Completas, Portugal Medieval, Novas Interpretações*, Volume 8, Círculo de Leitores (p.218).

não era uma defesa, mas um ataque” [Mattoso: 2002: 218]. Nobreza e Rei entram em conflito pela luta de poder político e judicial, sendo as cortes o palco de todas as questões: “de 1285 a 1316, os nobres tentam opor ao rei a resistência passiva ou os protestos legais”. Este desentendimento provoca uma cisão da Nobreza: por um lado, uma nobreza de corte, criada por D. Afonso III, que apoia, fiel e submissamente, a política do rei; por outro lado, assistimos a uma tensão crescente entre esta nobreza cortesã com uma nobreza da província (senhorial), que foi perdendo os seus direitos senhoriais, consequência direta das Inquirições¹⁹.

Não se estranha, por isso, que o casamento, os laços de parentesco e os de vassalagem fossem sobremaneira importantes para recuperar, estabelecer e/ou reforçar alianças de poder dentro da própria nobreza e da nobreza em relação ao Rei. Desde o primeiro rei português, D. Afonso Henriques, o modelo de linhagem era um “modelo válido para a nobreza guerreira e vassálica, isto é, para a sua camada média ou inferior”²⁰; no entanto, a partir de D. Afonso III, pelos meados do século XIII, a criação de uma *nobreza de corte* divide esta classe social. A figura do Rei tem dificuldades em impor-se como modelo para os nobres, tendo D. Dinis, por exemplo, de lidar com inúmeros insurgimentos da nobreza contra o poder que a sua figura concentrava. A superioridade conferida à nobreza de corte advém para alguns da “proximidade do poder político (...) e [é] acentuada pela superioridade de costumes, do requinte, da cultura poética, pela habilidade de trovar e no saber requestar das damas” [Mattoso:1983: 255].

O rei vê-se, assim, obrigado a estabelecer relações “calculadas” com certas famílias: umas são de fidelidade, outras de rivalidade, sendo que esta relação do soberano com as famílias tem, em qualquer dos casos, uma “importância fundamental na fixação das tradições familiares, isto é, na criação de um património simbólico próprio da linhagem” [Mattoso: 1983: 256].

Sobre o sistema linhagístico português, José Mattoso utiliza como referência os trabalhos de Georges Duby para entender o sistema de linhagem e da estrutura da família. Na Idade Média, o modelo típico da nobreza era aquele que privilegiava a transmissão da herança e das tradições familiares de pais para filhos, primogénitos masculinos, “à imagem da que preside à transmissão da monarquia, de pai para filho primogénito do sexo masculino. (...) A linhagem parece, portanto, resultar, entre nós, de uma redução dos poderes estatais a nível local, e do desejo de os transmitir inteiros à

¹⁹ Os conflitos “entre os cortesãos bem exercitados na arte de trovar e de requestar as damas, e os infanções dos meios rurais, mal vestidos e mal montados, violentos e rudes, prontos a assaltar igrejas e mosteiros, a queimar e a destruir, a formar bandos e a vingarem-se das ofensas”, refletem as tensões no seio da aristocracia que vai perdurar até 1321, altura em que o rei D. Afonso IV demonstra a sua força, reprimindo os abusos da jurisdição senhorial que se praticavam no território, ampliando e criando novas honras para a nobreza cortesã (cf. Mattoso, 2002, p. 219).

²⁰MATTOSO, José, (1983), “Problemas sobre a estrutura da família na Idade Média”, in *Portugal Medieval. Novas Interpretações.*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2ª Edição.

geração seguinte, o que só se pode fazer privilegiando um dos filhos em detrimento dos outros.” [Mattoso: 1983: 245- 249].

Deste modo se entende que o casamento endogâmico, isto é, entre parentes afins, muitas vezes consanguíneos, era o processo mais eficaz de acumular bens e reduzir o número dos detentores do poder, criando uma camada “superior” da nobreza. “A estrutura familiar está, portanto, intimamente relacionada com o poder político” [Mattoso: 1983: 249].

A superioridade material e simbólica da nobreza era ainda reforçada pelo conceito de *honra*, entendido como “exercício de poderes públicos, quer senhoriais, e portanto próprios e transmissíveis por herança, quer delegados pelo rei e seus representantes, e portanto intransmissíveis” [Mattoso: 1983: 250]. Este conceito foi evoluindo na sua carga semântica de valor espiritual para o indivíduo (e seu poder público), para um valor mais concreto, territorial, alargado ao espaço geográfico onde se exercem os poderes senhoriais, i.e., a *honra* do nobre era posta em causa sempre que os seus domínios territoriais fossem ameaçados ou devassados. Certamente que este conceito esteve na mente de D. Afonso IV e seus partidários aquando do desenlace trágico da história de D. Pedro e D. Inês, já que, como veremos, a origem galega e a influência da sua família em Castela poderia pôr em causa o domínio português no território nacional.

O direito à defesa da honra, ou seja, do seu lugar na sociedade e a defesa da superioridade da família, desempenhava uma função ideológica (de valor moral) ao serviço da classe dominante, permitindo cimentar e perpetuar esquemas conceptuais de um tipo de família e de uma classe, sendo punidos todos os que não respeitassem os seus códigos. Nesse caso, a *honra* podia e devia ser reparada “pela efusão de sangue: quem se atreve a violar a honra ou o coto será mutilado, degolado, arrastado a cauda de cavalo pelas fronteiras da senhoria”. Mattoso explica que a defesa da família passava, ainda, pela estrita vigilância da castidade da mulher:

“Numa sociedade que preza tanto a guerra, o valor militar e a força física, a reprodução da linhagem consiste essencialmente na transmissão aos filhos do mesmo vigor. É um vigor que se transmite através dos homens. É preciso portanto vigiar para que não se introduza na família um sangue estranho, portador de qualquer espécie de debilidade. Para isso a mulher terá que ser estritamente vigiada e todas as tentativas de sedução reprimidas com a maior severidade.” [Mattoso: 1983: 250-251]

Outro aspeto estruturante das linhagens e das diversas categorias dos nobres era a relação que a(s) família(s) detinha(m) com a Igreja. As instituições monásticas viriam, com o tempo, a estruturar as próprias categorias nobres, sobretudo entre a *alta* e a *baixa* nobreza, como forma de acentuar a sua superioridade moral, separando-os do penoso caminho dos pecadores, conduzindo-os ao esplendoroso triunfo dos eleitos.

Os nobres apoiam, desde a Hispânia anterior ao século XI, as ordens religiosas que, acreditavam, os protegessem contra os malefícios das forças ocultas que lhes

pudessem trazer a esterilidade ou a ruína. A relação da alta nobreza com a Igreja foi tão próxima que era difícil destrinçar um poder do outro. O Mosteiro, a casa dos monges e dos eleitos de Deus, representava, assim, a ligação direta com Deus, símbolo da própria eternidade, garantindo a permanência da família que a ele estiver ligada:

“Ligada a um mosteiro, ela [a família] não só será fecunda, não só se reproduzirá indefinidamente, mas também manterá sem desfalecimento o nível da honra alcançada e os poderes que se assemelham ao próprio Deus ou aos seus santos. O mosteiro será, portanto, o fio condutor das tradições, o panteon dos sepulcros familiares, o lugar onde os parentes se reúnem para festas e acordos, onde se guardam os títulos das propriedades e direitos, onde se perpetua a memória familiar através da escrita.” [Mattoso: 1983: 253]

O destino dos nobres e da linhagem dos reis passava pela relação com a Igreja e suas ordens religiosas. Todos os filhos (que não o primogénito – a quem estava destinado o mais alto cargo, o régio) seguiam as ordens militares e prestavam vassalagem ao serviço de reis e nobres senhores em Portugal, Leão e Castela. As raparigas que não fizessem um bom casamento tinham à sua espera os conventos femininos, razão pela qual apareceram toda uma série de mosteiros de religiosas a partir da segunda metade do século XII.²¹

É neste enquadramento social, político e religioso que se movimentam os nossos protagonistas. D. Afonso IV – nascido a 8 de fevereiro de 1291 – é o segundo filho legítimo de D. Dinis e D. Isabel e, sendo o primeiro filho varão, o natural sucessor de D. Dinis. Sobe ao trono em 1325, reinando até à sua morte em 1357. D. Afonso IV herda do pai, D. Dinis, uma “grande prosperidade, e muito sossego (...) paz, e muita amizade com todos os Reis, e Príncipes Cristãos”²², exceto com Castela, reino com o qual terá diversos conflitos políticos.

D. Afonso IV casa, em 1309, com D. Beatriz²³ (filha de D. Sancho IV de Castela e de D. Maria de Molina), mulher que se revela politicamente muito activa, quando intervém como conciliadora em diversos conflitos, como, por exemplo, para concretizar as pazes de D. Pedro com seu esposo, em agosto de 1355, por causa da morte de Inês [Sousa: 2005:27-29], pressupondo uma autoridade e um conjunto de meios próprios (nomeadamente um grupo de magistrados jurisdicionais que ouviam as partes e

²¹ Em Portugal, durante esta época medieval, há duas ordens religiosas que se destacam: a alta nobreza permanece fiel aos beneditinos, pela sua tradição mais antiga; os cavaleiros de categoria média ou inferior frequentavam mosteiros cistercienses. A partir do fim do século XII, a ligação do Rei com estes últimos contagiara a alta nobreza a adoptar este modelo. (cf. Mattoso, 1983, p. 253-254).

²² PIMENTA, Cristina (2005), “Parte II, 2. Enquadramento Nacional: de Afonso IV a Pedro I” in *Reis de Portugal: D. Pedro I*, Circulo de Leitores, 1ª ed. (cf. Pina, 1977, p. 135).

²³ OLIVEIRA, Ana Rodrigues (2010), *Rainhas Medievais de Portugal*, Lisboa, Esfera dos Livros. A autora intitula esta rainha, no capítulo oitavo (p. 213-124) como “a rainha propiciadora da boa paz e concórdia”, uma vez que esta destaca o seu papel de conciliadora de conflitos político-familiares, estabelecendo um paralelo com a sogra, a Rainha Santa Isabel, de quem “herdou”, por ter sido educada por ela durante 12 anos (desde que chegou a Portugal até ter casado), o “estilo de intervenção política em situações de conflito”, bem como por ter continuado algumas das suas iniciativas, mormente religiosas, aquelas ligadas ao Paço de Santa Clara de Coimbra; a nível externo, interveio na Guerra luso-castelhana de 1336-1339, entre Afonso IV e o sobrinho-genro Afonso XI de Castela; em 1338, propôs uma reaproximação e reactivação da aliança entre Portugal e Aragão, aquando do repúdio de D. Branca pelo infante herdeiro – “A rainha portuguesa cumpria, assim, um dos papéis que o casamento lhe reserva – a obtenção da paz, da concórdia e da aliança entre os reinos” (cf. Oliveira, 2010, p. 223-225).

preparavam a decisão a tomar, aconselhando D. Beatriz), sem os quais não lhe teria sido possível fazer-se ouvir pelas partes em conflito [Oliveira: 2010: 224].

Com D. Beatriz de Castela, D. Afonso IV tem sete filhos, sobrevivendo apenas três: a mais velha, D. Maria (1313-1357), D. Pedro, sucessor no trono (1320 -1367) e D. Leonor (1328 – 1348). Ao que se sabe, foi um casamento feliz, sem filhos bastardos de D. Afonso IV, facto quase inédito naqueles tempos entre a monarquia, e que poderá ter duas possíveis explicações: por um lado, os laços de profunda estima, amizade e



respeito criados, fruto da convivência que desde muito cedo tivera com a sua futura mulher; ou, podemos ainda especular que as recordações dos problemas que teve com os seus irmãos bastardos lhe fizeram evitar que o mesmo acontecesse com o seu herdeiro [Oliveira: 2010: 217].

As irmãs de D. Pedro casaram com herdeiros de Castela (D. Maria) e Aragão (D. Leonor), confirmando a utilização do casamento como acordo político para manter alianças e garantir a paz com os reinos vizinhos, o que se revelou difícil e só possível graças à visão e habilidade de D. Afonso IV, como iremos ver. Desta descendência direta, D. Maria tem um filho, Pedro (rei de Castela de 1334 a 1369), e D. Pedro, dois – D. Maria e D. Fernando, que lhe sucederia no trono português. Com Inês, D. Pedro tem quatro filhos, sobrevivendo três que serão igualmente peças pertinentes no xadrez político da época, nomeadamente ainda durante a vida de Inês e, posteriormente, durante a crise de sucessão de 1383-1385.

Os conflitos de D. Afonso IV com o seu pai e com os irmãos ilegítimos João Afonso, Pedro Afonso e sobretudo com Afonso Sanches, o preferido de D. Dinis, vão pautar a sua vida e ensombrar o seu reinado²⁴. Como nos diz o historiador José Mattoso, esta guerra civil “fomentada por alguns nobres despeitados e saudosos de antigos privilégios feudais – que D. Dinis havia cerceado – é também uma guerra querida por Castela e Aragão, reinos interessados em enfraquecer Portugal no contexto da Península; (...) o Norte e o Centro puseram-se ao lado do infante e o Sul ao lado do rei”²⁵. Valeu a intervenção de D. Isabel de Aragão, esposa de D. Dinis, rainha e santa senhora, em 1323, em Alvalade, “quando os exércitos do marido e do filho estiveram à beira de escrever a sangue uma tragédia” [Mattoso: 1993: 485]. Aliás, de 1317 até 1324, o ainda jovem reino português assistiu a diversas batalhas, nomeadamente a de Santa

²⁴ SOUSA, Bernardo Vasconcelos e (2005), *Reis de Portugal: D. Afonso IV*, Circulo de Leitores, com Direcção de Roberto Carneiro e Coordenação Científica de Artur Teodoro de Matos e João Paulo Oliveira e Costa, 1ª Edição (p. 18-21).

²⁵ MATTOSO, José (1993), “A Monarquia Feudal (1096-1480)”, in *História de Portugal*, II Volume, Círculo de Leitores (p.438-484).

Comba Dão (em 1317), que termina com o exílio de Pedro Afonso para Castela até 1322²⁶.

Entre 1319 e 1324, Portugal assiste à Guerra Civil de D. Afonso IV contra D. Dinis e seus outros dois irmãos ilegítimos, Afonso Sanches e João Afonso. Rodeado de intrigas, sobretudo do advogado Gomes Lourenço Beja, D. Afonso ganha ao pai as cidades de Coimbra e Porto, e vários castelos, incluindo o de Montemor-o-Velho. A 26 de fevereiro de 1324 assina-se a paz em Santarém, garantindo D. Afonso a sucessão ao trono e afastando da corte o bastardo Afonso Sanches, refugiado em Albuquerque, Castela. Assim que sobe ao trono (a 7 de janeiro de 1325, dia da morte de D. Dinis), D. Afonso manda executar João Afonso (1326), e ataca Afonso Sanches, exilado em Albuquerque, ameaçando de o espoliar de todos os seus bens – a perseguição só termina com a morte (por doença) de Afonso Sanches em 1328.

D. Afonso IV celebra vários tratados com Castela e com Aragão, continuando o casamento a ter um papel fulcral para a manutenção das alianças de paz, nem sempre conseguidas. D. Afonso IV estabelece dois acordos de casamento para o filho, herdeiro do trono: D. Pedro é prometido, primeiro, em 1328, a D. Branca de Castela, sobrinha do monarca castelhano Afonso XI, mas esta é dada como inapta para o casamento em 1336; nesse mesmo ano, D. Pedro casa por procuração com D. Constança Manuel, desencadeando mais um conflito armado com Castela. É que a irmã mais velha de D. Pedro, D. Maria – a *formosíssima Maria* imortalizada por Camões – casara com Afonso XI em 1328, mas era por ele negligenciada e humilhada pela dezena de filhos bastardos conhecidos dele e de D. Leonor de Gusmão. Por outro lado, a própria D. Constança Manuel já tinha sido casada com D. Afonso XI, tendo este repudiado esta sua primeira esposa e anulado o casamento, quando já não precisou do escudo político que ela representava²⁷. Com o casamento de D. Pedro com D. Constança Manuel, D. Afonso IV fere e isola D. Afonso XI que, sentindo-se ameaçado, desterra D. Constança Manuel em terras de Toro durante a guerra com Castela que durou quase quatro anos (1336-1339). Em Sevilha, em julho de 1339, assina-se a paz e “tudo fica como devera: as mesmas fronteiras e as mesmas mulheres. Ou seja, os territórios mutuamente conquistados eram devolvidos, D. Constança Manuel casava com D. Pedro e D. Maria era reassumida como esposa de leito pelo marido, Afonso XI” [Mattoso: 1993: 486].



²⁶ É no exílio que Pedro Afonso escreve a *Crónica Geral de Espanha* (publicada em 1344) e, publicado em 1340, o *Livro de Linhagens*, testemunhos históricos que serviram para muitos estudos sobre este período da História da península.

²⁷ Afonso XI de Castela envolvera-se em guerras com os grandes do seu reino, à frente dos quais estavam D. João Manuel (pai de D. Constança Manuel) e D. João de Biscaia. D. João Manuel – duque de Penafiel e marquês de Vilhena – era o homem mais rico e poderoso de Castela, “um rei sem coroa”, neto de Fernando III, o *Santo*. Quando o “insidioso e perverso” Afonso XI recebeu a força dos seus adversários, pediu a paz a D. João Manuel e para selar a concórdia e a aquietação dos exércitos, casou com a sua filha, Constança Manuel. Porém, logo que o “celerado e tirânico Afonso XI” sentiu que já tinha recomposto as forças e já não temia D. João Manuel, “repudiou-lhe a filha e anulou o casamento” (cf. Rosa, 2005, p. 50-51)

Mais tarde, e com notável diplomacia, D. Afonso IV faz uma aproximação pacífica com Aragão, casando a sua filha D. Leonor com D. Pedro IV (1347) e D. Maria, filha de Pedro e Constança, com Fernando de Aragão (1354). Estes contratos de casamento garantiram uma harmonia, ainda que frágil, entre todos os reinos.

Em termos de política externa, a vitória na Batalha do Salado a 30 de outubro de 1340 colocou o reinado de D. Afonso IV para sempre na História de Portugal. Tratou-se de combater uma ofensiva dos Muçulmanos a Castela e D. Afonso IV alia-se a D. Afonso XI para combater a *maura espada*, conseguindo uma vitória que, segundo Mattoso, “as crónicas perpetuarão (...) como uma das maiores de toda a Reconquista” e que lhe valeu o cognome dado pelo povo, o *Bravo*, “associando-o gloriosamente à Batalha do Salado” [Mattoso: 1993: 486-487].

Aliás, o tecido de relações com os reinos vizinhos – Castela, Aragão e Granada – marcaram o reinado de o *Bravo* com sucessivas guerras e conflitos armados. Mattoso sintetiza: “as direcções da política externa foram, por consequência, as seguintes: amizade com Aragão, paz com Castela²⁸ e a aproximação com Inglaterra. Tudo interesses. Ou jogo.” [Mattoso: 1993: 485].

Foi ainda um reinado atingido pelos terramotos em Lisboa (entre os anos de 1337 a 1356), pela Peste Negra (com os dois maiores surtos em 1348 e 1356) e, como vimos, pelas inúmeras cortes²⁹ e inquirições com renovações legislativas a partir do direito romano³⁰.

Para além da Batalha do Salado, a execução de Inês de Castro, a 7 de janeiro de 1355 foi, porventura, a outra questão que marcou o final do seu reinado e deixou D. Afonso IV como o “vilão” da mais trágica e cantada história de amor em Portugal. D. Afonso morre a 28 de maio de 1357, ano em que nasce o seu neto ilegítimo, D. João, filho de D. Pedro e D. Teresa Lourenço, que viria a ser o futuro rei de Portugal, o Mestre d’Avis, o primeiro da segunda dinastia.

Como já referimos, em 1336, mais concretamente a 29 de fevereiro, foi assinado por procuração o casamento de D. Constança Manuel³¹ com D. Pedro, em Évora, mas

²⁸ A propósito destas *alianças*, Mattoso refere que em 1328 e 1329 “confirma-se a aliança perpétua com Aragão e Castela, isto é, reafirma-se o Tratado de Agreda de 1304” (cf. Mattoso, 1993, p. 485),

²⁹ Salientamos as Cortes de Évora em 1325, uma “espécie de congresso nacional destinado a estreitar em torno do novo Rei o país todo, clero-nobrez-povo, obediente e concordante” (Mattoso: 1993: 484) e as de 1340 onde se discute e se redige a *Pragmática* para tentar reduzir as despesas excessivas da nobreza e da burguesia, num combate ao grande senhorio.

³⁰ O *Livro das Leis e Posturas*, de 1349, é disto exemplo. Previa medidas para o tratamento da terra, combatendo a crise dos cereais. E a propósito da política interna deste rei legislador e centrista, Mattoso destaca: – “ a) a reforma do modo de actuação parlamentar dos deputados do povo (1331); b) a reforma da administração da justiça (juizes de fora e corregedores – 1327 e 1332-1340); c) medidas inovadoras na organização do desembargo régio (data indeterminada – 1331-1340); d) reformas da administração concelhia (cerca de 1340); e) repressão de abusos senhoriais (1331, 1334, 1335, 1341 e 1343); f) medidas sociolaboriais (1349)” (cf. Mattoso, 1993, p. 487).

³¹ “A esposa desprezada” (cf. Oliveira, 2010, p. 241-246), filha e neta de infantes, bisneta de reis e rainhas, cujas origens pareciam indicar um futuro promissor a D. Constança. No entanto, “tudo correu, afinal, ao contrário do que se poderia prever, não tendo encontrado na sua vida mais do que infelicidade e solidão. Cedo casada e logo repudiada, longos tempos prisioneira, libertada e novamente casada. Quando, talvez, alimentasse alguma esperança de felicidade, viu-se atraída pelo marido e pela sua dama de companhia favorita. A sua história ficou, para sempre, ligada à história destes amores. Deu à luz um rei mas, ironia do

porque D. Constança se encontrava desterrada em Toro e D. Afonso XI em guerra com Portugal, o casamento real só se concretiza a 30 de agosto de 1340 – altura em que D. Pedro vê, pela primeira vez, D. Constança e D. Inês de Castro, sua aia e amiga. E a frágil harmonia entre todos os reinos vizinhos, tão habilmente construída pelas alianças que os contratos de casamento promovidos por D. Afonso IV realizaram, ia ser posta em causa, porque no séquito de D. Constança vinha o “colo de garça” que encantaria D. Pedro...

Quando os rumores desse encantamento do Infante pela Castro se tornam demasiado óbvios porque persistentes, D. Afonso IV envia Inês Pérez de Castro (nascida c.1325) para Albuquerque, onde esta tinha sido criada e ali ficaria sob a proteção da viúva de D. Afonso Sanches (relembremos, irmão ilegítimo e por isso inimigo de D. Afonso IV), D. Teresa de Albuquerque. A questão era, acima de tudo, política: D. Inês de Castro era proveniente de uma família da alta nobreza galega, abastada e influente em Castela e o seu relacionamento com o futuro rei de Portugal, poderia pôr em causa o delicado tecido de forças políticas da península entre dois reinos que dificilmente conviviam. D. Inês era ainda prima, em segundo grau, de D. Pedro, uma vez que D. Sancho IV de Castela era bisavô de Inês e avô de D. Pedro. D. Inês era filha ilegítima do também ilegítimo Pero Fernandez de Castro – sua mãe, Violante de Uçero, era filha bastarda de D. Sancho IV com D. Maria Afonso de Uçero – e de Aldonça Soares de Valadares. Com ela, vinham também a Portugal com bastante frequência seus irmãos, Álvaro Pérez de Castro e D. Fernando de Castro, que se tornaram amigos influentes de D. Pedro de Portugal: com eles germinava a temível possibilidade de Inês de Castro ser a peça fundamental para derrubar o monarca castelhano, D. Pedro – filho de D. Maria (irmã de D. Pedro de Portugal) e do ameaçador D. Afonso XI – e tornar-se, por via da ligação com D. Pedro de Portugal, rainha de Portugal, Castela e Leão; os Castros tornar-se-iam ainda mais poderosos política e economicamente, ascendendo ao mais alto nível da nobreza – eis o que Diogo Lopes de Pacheco, Álvaro Gonçalves e Pero Coelho, figuras próximas do monarca D. Afonso IV, temiam:

“Pelas divergências que suscitou, pelos alinhamentos políticos a que deu azo, pelas divisões que revelou no seio da nobreza e, repita-se, da própria família real, a figura de Inês de Castro deve ser vista como alguém que concentrava em si as esperanças ou, inversamente, os temores de distintas facções da alta nobreza, reunidas em torno de Afonso IV ou de D. Pedro. Agrupando-se atrás de um ou de outro, do monarca reinante ou do futuro rei, estavam sectores da nobreza encabeçados no primeiro caso pelos Pachecos, e

destino, depois de tantos obstáculos e conflitos que rodearam a sua vinda para Portugal e o seu casamento, e de todo o empenho posto nesta união pelo rei seu sogro, a sua morte prematura impediu que viesse a ser rainha de Portugal. Morreu infanta, pois Pedro apenas subiu ao trono em 1357.” Na memória cronística resumem-se os seus dezassete anos de vida em Portugal, “dela apenas se referem as *vodas* feitas em Lisboa, os filhos gerados e a morte, ainda em vida do sogro, para logo se passar, na sequência da sua morte, aos amores de Pedro por Inês (como é o exemplo das *Crónicas* de Rui de Pina, p. 459-460). Constança continuou a ser, na cronística tal como na vida, ofuscada pela dama galega que ousou trazer no seu séquito.” (cf. Oliveira, 2010, p. 253-255).

no segundo, pelos Castros. A primeira era uma linhagem cuja proeminência social e política estava estreitamente ligada a D. Afonso IV, na pessoa de Lopo Fernandes Pacheco, pai de Diogo Lopes que matou Inês; a segunda, originária da Galiza e com peso político em Castela, apostava no futuro rei de Portugal, pelo menos através de um dos seus ramos, para dar força a um projecto que não se detinha na fronteira luso-castelhana.

(...) O episódio de Inês de Castro e as personagens que nele intervêm directa ou indirectamente podem ser inseridos nesta precisa conjuntura das relações político-nobiliárquicas entre Portugal e Castela e, neste âmbito, numa mais que provável concorrência entre Pachecos e Castros pela primazia junto da coroa portuguesa.” [Sousa: 2005: 174-176]

Enquanto D. Constança foi viva, D. Inês esteve exilada em Albuquerque, como vimos, para lá enviada por D. Afonso IV após o nascimento e morte do primeiro filho varão de D. Pedro e D. Constança, D. Luís, para quem D. Constança tinha chamado como madrinha D. Inês. A morte prematura do varão que sucederia a D. Pedro no trono “alimentou interpretações várias de culpabilidade, agoiro, enfim, avisos de grandes desgraças, tão ao gosto do estilo renascentista que, como sabemos, fixou definitivamente esta história” [Pimenta: 2005: 82]. Já era nascida a infanta D. Maria (1342 – 1367) e, entretanto, nasceria D. Fernando, a 31 de outubro de 1345.

Assim que D. Constança morre (c. de 1349), D. Pedro manda buscar D. Inês e com ela vive, primeiro na Quinta do Canidelo, a uns quilómetros de Gaia, e depois fixando-se em Coimbra, nos paços do Mosteiro de Santa Clara, fundado pela sua avó, a rainha Santa Isabel de Aragão. Entre 1351 e 1354, D. Pedro tem com D. Inês quatro filhos: Afonso, que morre quase em seguida ao seu nascimento, João (1352), Dinis (1353) e Beatriz (1354).

Mesmo que D. Pedro quisesse casar com D. Inês, o casamento seria interdito pela Igreja, apesar de Pedro já ser viúvo. A Igreja impedia o “estabelecimento da legitimidade das relações familiares, sobretudo entre as realezas e as nobrezas da cristandade” [Sousa: 2005: 166]. Devido ao grau de parentesco entre D. Pedro e Dona Inês, o infante chegou a pedir ao papa a concessão de uma bula de dispensa do interdito de parentesco (em 1351), a fim de poder celebrar o matrimónio com Inês; a bula nunca chegou, embora D. Pedro venha a invocar um casamento com Inês aquando da transladação do corpo desta de Santa Clara para Alcobaça, onde mandou construir o túmulo que a elevou ao estatuto de *rainha depois de morta*.

Dada a inviabilidade do casamento, D. Pedro é aconselhado a deixar Inês ou a colocá-la em lugar seguro pelo rei, Afonso IV, pela rainha sua mãe, D. Beatriz, pelo arcebispo de Braga e outros prelados senhores, mas D. Pedro recusa³².

³² É o que diz, muito objetivamente, Rui de Pina na *Crónica d’el-Rei D. Afonso IV*, Cap. LXIV:

“ (...) e posto que por el-Rei, e a Rainha D. Beatriz, e pelo Arcebispo de Braga, D. Gonçalo Pereira, e por outros prelados, e senhores isto fosse aconselhado ao dito Infante D. Pedro, e ainda com certa declaração, e consultas que havia continuas da morte de D. Inês pera que a salvasse, ou segurasse em tal lugar que sua vida não corresse risco, ele dito Infante, havendo que tudo eram ameaças, terrores que não haviam sim de executar como se praticavam, e sem nunca querer declarar e afirmar que era com ela casado, nunca quis a isso obedecer, e sobre isso era posto com el-Rei seu pai em grandes desvarios.”

Crescia a influência dos irmãos Castros sobre D. Pedro e crescia o receio da coroa portuguesa pela vida e sucessão de D. Fernando, filho legítimo e sobrevivente de Pedro e Constança³³. A vida de D. Inês corria perigo, e o seu afastamento, temporário ou definitivo, estava iminente:

(...) De facto, o desaparecimento de Inês, fosse pelo seu afastamento de Portugal – várias vezes tentado e outras tantas falhado com o regresso para junto de D. Pedro – ou fosse pela sua morte (...), representava um profundo golpe no plano dos Castros e uma importante vitória para os sectores da nobreza cuja relevância política advinha da proximidade face ao monarca ainda reinante e das mercês que dela recebiam. Em certo sentido, Inês era o cerne do “plano português” dos Castros e nisso se concentrava a sua força, mas também a sua fraqueza. A partir daqui, o futuro da dama galega estava traçado no curto prazo: ou o triunfo dos da sua linhagem em Portugal, ou a eliminação de uma mulher que, devido à ligação que mantinha com o infante D. Pedro, era vista como a mais perigosa agente dos Castros pelos seus inimigos portugueses.” (sublinhado nosso) [Sousa: 2005: 175]

D. Afonso IV antevê o desejo de D. Pedro de querer governar os dois reinos, mas o monarca ainda em título sabe quão fragilizado ficaria o débil equilíbrio ibérico e, por isso, nega ao filho a possibilidade de acumular as coroas portuguesa e castelhana, uma vez que tal o afastaria da “essência do homem-rei peninsular que nasceu para governar um único território. Neste pensar, D. Afonso IV estava a dar um grande ensinamento aos vindoros no sentido da procura de uma paz para a Europa” [Pimenta: 2005: 86]. Ganhar a paz no seu reino e com os reinos vizinhos, significou consentir a execução de D. Inês, tendo esta sido degolada, defendendo o reino e a honra da família, a 7 de janeiro de 1355; custou-lhe, porventura, um preço demasiado alto: uma guerra com o seu filho, D. Pedro.

Politicamente, “a execução de Inês de Castro significou a derrota dos sectores que ela, voluntária ou involuntariamente, representava, a começar pelos seus familiares mais próximos. Nesse sentido e naquele momento, o fatídico destino de Inês foi também o azar dos Castros” [Sousa: 2005: 175]; e foi o regresso às guerras civis em Portugal, como se o destino se repetisse, qual *roda da fortuna*, fechando o seu círculo vicioso – D. Afonso começara o seu reinado em luta contra seu pai e seus aliados e viria a acabar o seu reinado em luta contra o seu filho e os apoiantes deste...

A guerra civil entre D. Pedro e D. Afonso IV durou oito longos meses: de janeiro a agosto de 1355, D. Pedro contou com o apoio militar e político dos Castros, de fidalgos portugueses e galegos; D. Afonso IV contava com o núcleo central da nobreza de corte e com os seus conselheiros mais próximos. D. Pedro tenta conquistar territórios no Norte do País, nomeadamente a cidade do Porto, mas detém a sua luta quando o Arcebispo de Braga o interpela.

³³ “ Na mesma crónica, Rui de Pina afirma: “ (...) que el-Rei, pera segurança da vida de seu neto o Infante D. Fernando e, por assessego e conservação de seus Reinos, e das cousas de sua Coroa que por respeito da dita D. Inês se poderiam enlhear, a mandasse matar (...) ”.

No Verão de 1355, com a intervenção da rainha D. Beatriz, foi negociado um acordo de paz, assinado em Canaveses, a 5 de Agosto, e ratificado por D. Afonso IV em Guimarães a 14 do mesmo mês; quase uma semana depois, a 20 de agosto, é a rainha D. Beatriz, no mosteiro de São Domingues do Porto, quem jura fazer seu marido e seu filho cumprirem os termos do acordo. Salientamos o perdão mútuo das ofensas cometidas e a partilha da jurisdição e do poder régio entre D. Afonso e D. Pedro como os aspetos mais importantes deste acordo³⁴. D. Pedro vê assim o seu poder reforçado, mesmo antes de se tornar rei.

Infelizmente, assim que D. Afonso morre, a 28 de Maio de 1357, D. Pedro quebra a promessa acordada de não perseguir os executores de Inês e, à semelhança do que o seu pai fizera com os irmãos bastardos, após a morte de D. Dinis, D. Pedro dá início ao acerto de contas que lhe marcará o seu reinado, ganhando os epítetos de *Justiceiro* e *Cruel* por perseguir e castigar os responsáveis pela morte de Inês (também três, como os inimigos do seu pai contra seu avô): Diogo Lopes Pacheco, Pero Coelho e Álvaro Gonçalves³⁵.

O destino dos três *carrascos*³⁶ foi diferente. Assim que D. Pedro sobe ao trono, destituiu-os de todos os seus bens e os três refugiam-se em Castela – há quem diga por conselho de D. Afonso IV, que, sentindo a proximidade da sua morte, os manda chamar e os aconselha a sair do país, adivinhando que seu filho, D. Pedro, não respeitasse o acordado depois da sua morte – assim como ele fizera com seu pai e seus meios-irmãos. Por sabê-los em Castela, D. Pedro I assina um acordo de extradição, com o sobrinho D. Pedro, o *Cruel*, trocando os três carrascos portugueses por outros castelhanos refugiados em Portugal. Diogo Lopes Pacheco escapa – conseguiu evadir-se de Aragão para terras de França, regressando a Portugal em plena crise de 1383; os seus bens são confiscados em Mafra e na Ericeira a uma irmã, Violante Lopes. Os outros dois são entregues a Portugal para cumprir a sentença, em Março de 1360. Fernão Lopes descreve a execução, em Santarém, realçando a forma brutal e *cruel* como os dois são vítimas da ira do rei:

“ [D. Pedro deu] huum açoute no rosto a Pero Coelho, e elle se soltou enton contra elRei em desonestas e feas pallavras, chamam-dolhe treedor [...] e carneceiro dos homeens; e elRei dizemdo que lhe trouxessem çebolla e vinagre pera o coelho, emfadousse delles e mandounhos matar. [...]

³⁴ As condições do acordo são pormenorizadamente transcritas pelo autor citado (cf. Sousa, 2005, p.170-171).

³⁵ Segundo Cristina Pimenta, o epíteto de *Justiceiro* vem, sobretudo do tempo de Infante, quando persegue, desesperado, os carrascos de Inês para se vingar, “purgando, assim, as omissões, as culpas, que, eventualmente, possa ter tido na sua morte, ou melhor, julgue ter tido na sua morte”, por não a ter conseguido evitar (cf. Pimenta, 2005, p.92).

³⁶ FERREIRA, João (2010), capítulo 8, “Inês de Castro: assassinada ou executada depois de condenada em julgamento?”, in *Histórias Rocambolescas da História de Portugal*, Esfera dos Livros, 3ª Edição, contesta este epíteto com que os três homens ficaram conhecidos, uma vez que a morte de Inês terá sido consequência da diligência tomada por “D. Afonso [quando este decidiu] convocar o seu Conselho para julgar Inês, que foi condenada à morte e executada. Os que passaram à história como «os assassínios de Inês de Castro» terão sido, isso sim, os juízes que a condenaram, mas não os seus carrascos” (cf. Ferreira: 2010: 52).

mandou tirar o coração pellos peitos a Pêro Coelho, e a Alvaro Gomçallves pellas espadoas” [Fernão Lopes]

É aliás Fernão Lopes quem conta diversos episódios que atestam a fama de D. Pedro I como *Justiceiro*, executando a sua justiça de igual forma, independentemente da sua condição social, como o episódio paradigmático de Afonso Madeira, fiel escudeiro conhecido como o *amado* do rei, “mais do que aqui se pode dizer” (Fernão Lopes), a quem mandou cortar “ aquelles membros, que os homeens em moor preço tem”, por se ter provado que este mantinha um romance com uma mulher casada, Catarina, sendo o marido um corregedor da corte, um homem por quem D. Pedro tinha alta estima.

D. Pedro sobe ao trono com trinta e sete anos, em 1357. O seu reinado de dez anos é considerado a *jóia da coroa*³⁷ portuguesa da primeira dinastia, uma vez que o seu governo foi “o único que não conheceu guerras, razão pela qual o seu nome será lembrado por décadas e décadas sucessivas. (...) E ainda a prosperidade financeira do Estado e o facto de ser avô da dinastia de Avis” [Mattoso: 1993: 490]. Na realidade, em termos de política externa, foi um “político muito hábil e previdente”, enquanto em termos de política interna se preocupou com a máquina judicial, “seguindo a esteira do pai, reformando e inovando” [Mattoso: 1993: 486]. Magnânimo com os nobres, foi hostil com o clero, como se pôde verificar em 1361, nas Cortes de Elvas, continuando a política de afirmação do Estado contra a Igreja. Na década de 60, inicia a nacionalização das ordens militares³⁸.

Controverso em vida, a figura de D. Pedro I nem sempre teve a concordância dos cronistas e historiadores, refletindo-se este facto, desde logo pela ambivalência dos seus dois epítetos – *Justiceiro* e *Cruel*.

Inicialmente, Fernão Lopes traça o perfil de um rei gago, ambíguo, ciclótico, temível, assentando a ordem no medo, numa época em que o rei era desejado como autoridade³⁹. Não deixa, no entanto, de ser elogiado pelos cronistas como “alegre, magnânimo, liberal, justo, popular e cavaleiro. Gago – que é coisa ambígua, virtude-defeito, contenção e excesso, diferença simpática; Moisés era gago.” [Mattoso: 1993: 488]. O seu relacionamento com o Povo deu-lhe fama de popular, já que a itinerância do monarca lhe permitia ouvir as queixas do povo, emitindo muitas cartas de privilégio para lavradores, marinheiros, comerciantes, almocreves... [Pimenta: 2005: 131-137].

Mais recentemente, os historiadores veem D. Pedro como “um homem agressivo. De uma agressividade patológica” que o faz “exercer a justiça”. “Gostou mais

³⁷ Expressão de Cristina Pimenta (2005), expressão, aliás que a própria contesta, como se pode verificar nas páginas seguintes, sobretudo pelo caráter social imprimido por D. Pedro I (*op.cit.*, p. 90).

³⁸ Para mais pormenores sobre o reinado de D. Pedro e a sua política interna, consultar Pimenta (2005): sobre o rei e a nobreza: cortes de 1361 e seus objetivos (p.115); o rei e o clero (p. 124-131).

³⁹ MATTOSO, José (1993), “A Monarquia Feudal (1096-1480)”, in *História de Portugal*, II, Círculo de Leitores.

de ser algoz do que juiz. (...) Só um neurótico.” Chamaram-lhe *cruel, cru e justiceiro* [Mattoso: 1993: 488]. Sobre os “julgamentos” de D. Pedro, afirma-se ainda nessa *História de Portugal*, que “à parte os assomos puritanos ou neuróticos de D. Pedro I, aliás mais políticos que éticos – a repressão dos desmandos sexuais, incluindo adultérios e sacrilégios, nunca foi levada a efeito de modo convicto e persistente” [Mattoso: 1993: 431], ainda que a lei do reino permitisse a aplicação destas penas, como se pode ler na “Hordenançam dos barregueyros”, da *Chancelaria de D. Pedro I* [Mattoso: 1984: 88-89].⁴⁰

Na *História de Portugal* [1929: II: 331], D. Pedro I é apresentado como um doente mental⁴¹, fruto de “uma forte acumulação de hereditariedade, génito de consanguíneos provenientes de estirpes dinásticas doentes, era manifestamente um degenerado, apresentando estigmas somáticos, funcionais e psíquicos que não admitem dúvidas. O estudo da sua mentalidade permite-nos formular um diagnóstico retrospectivo quanto possível seguro: epilepsia”.

Atualmente é consensual que se tratava de um rei “gago, mau, furioso, cruel e carrasco (...), [com] gosto pela caça, ou por uma boa refeição, e por fim, diz-se que é homem conhecedor do reino, mas pouco mais” [Pimenta: 2005: 90].

Neste momento, não nos interessa discutir os adjetivos com que a História e/ou a lenda se recorda(m) de D. Pedro, mas sim enquadrar a sua vida e a sua morte (que ocorre a 18 de janeiro de 1367) na Primeira Dinastia portuguesa. Apesar de ter sucessor legítimo ao trono, D. Fernando, D. Pedro I preocupou-se em garantir a legitimidade dos seus filhos com D. Inês de Castro.

Em Cantanhede, a 12 de junho de 1360, D. Pedro declara perante testemunhas exemplares da sociedade da alta nobreza e do clero que casara com D. Inês cerca de sete anos antes, mas não se lembrando do mês, nem do dia... Reclama ter casado em Bragança, em segredo, ainda em vida de seu pai, mas porque o temia, manteve o sigilo. Nesse conselho, o conde de Barcelos faz o resumo de toda a história, lendo uma bula do papa João XXII que dispensa a consanguinidade entre D.



Pedro e D. Inês de Castro, datada de 1325. Hoje sabe-se, comprovadamente, que o papa Inocêncio IV não se pronunciou positivamente acerca do casamento de Pedro e Inês, nem mesmo com o conhecimento da bula do papa anterior, pelo que esta questão do casamento é polémica. Vários cronistas, consoante o seu posicionamento político, apoiam ou negam este casamento que tem como objetivo, da parte de D. Pedro, o de

⁴⁰ Alguns discutem se a origem dos crimes tão severa e democraticamente (porque atingia a todos, de diferentes classes sociais, incluindo, como vimos, um seu fiel escudeiro) punidos por D. Pedro não terá a ver com o desequilíbrio mental e emocional que a morte brutal de Inês lhe cravou no espírito, mas não cabe neste trabalho essas especulações, não pelo menos neste contexto, mas será um aspeto proficuamente explorado artisticamente, nomeadamente na literatura e no cinema, como veremos.

⁴¹ Este aspeto será utilizado por Rosa Lobato de Faria em *A Trança de Inês*, obra que analisaremos no Capítulo III deste trabalho.

legitimar a descendência com Inês⁴² e, simultaneamente, elevá-la ao estatuto de “rainha” de Portugal.

Já no século XV, os cronistas tinham opiniões diferentes em relação à veracidade deste casamento: Fernão Lopes desacredita-o, por achar estranho que “um casamento tão notável e que tantas razões tinha para ser lembrado, houvesse em tão pequeno espaço de esquecer, assim àquele que o fez como aos outros que lhe foram presentes, *não se lembrando o dia nem o mês*”. Não podemos esquecer que Fernão Lopes foi o cronista-mor da dinastia de Avis, pelo que fez da figura de D. Afonso IV “um personagem tão digno de piedade como a própria Inês, mostrando-se angustiado com a situação do neto Fernando e atormentado com a perigosa e indefinida situação de mancebia do filho” [Oliveira: 2010:284], querendo desencorajar “toda e qualquer vontade de acreditar neste casamento, pois interessado em negar a legitimidade dos filhos de Inês de Castro, faz o leitor duvidar do mesmo” [Marques: 1987: 274].⁴³

Esta discussão tem-se mantido ao longo dos séculos por vários historiadores, concordando todos, de maneira geral, de que se tratou de uma investida para legitimar os filhos de Inês na linha de sucessão do trono e validar os diplomas datados de 1361 nos quais D. Pedro faz várias doações de património aos infantes filhos de Inês, tendo em conta os poderosos interesses de alargar a sua importância em Castela, através dos filhos descendentes dos Castros, clã que já tinha considerável património e influência nesse reino [Marques: 1987: 508]. Na obra *Rainhas Medievais de Portugal* já citada, Ana Rodrigues Oliveira elenca alguns exemplos de historiadores que aceitam este casamento – Salvador Dias Arnaut, Sérgio Silva Pinto e a própria autora – e os que colocam sérias reservas – Damião Peres, por exemplo, que questiona a razão apresentada por Pedro do sigilo – o medo de seu pai - chamando-lhe “embuste”, argumentando que D. Pedro não mostrou qualquer medo ou pejo aquando da guerra civil, não hesitando “em hastear o pendão da guerra” [Peres: 1929: 375-376].

Quanto aos que se posicionam a favor da existência e validade do matrimónio evocado em Cantanhede, Salvador Dias Arnaut chama a atenção para o discurso do Arcebispo de Braga nas exéquias de Inês no Mosteiro de Alcobaça, salientando as alusões feitas a Abraão e Sara como possíveis indicadores da realização de casamento, em virtude de as figuras do Antigo Testamento terem escondido o seu casamento com medo de que o faraó egípcio se apaixonasse por Sara.

Já Sérgio Silva Pinto refuta as acusações de Fernão Lopes sobre a falta de memória de D. Pedro em relação à data do casamento, considerando aquelas “lacunas mnésicas” não significativas, constituindo estas “desmemórias vulgaríssimas”, porque D. Pedro sofria de “amnésias evocativas”, dando o exemplo do testamento de 18 de janeiro

⁴² Destacamos, no séc. XX, António de Vasconcelos e Damião Peres; nas p. 191-192, a autora resume os quatro pontos fundamentais deste “evento”.

⁴³ *Apud* Oliveira, 2005, p. 284.

de 1367 em que D. Pedro se esquece do nome da sua filha mais nova, á qual se refere como a *nossa filha que se criava no mosteiro de Santa Clara*.

Há ainda documentação que comprova o estatuto de esposa a Inês anterior ao juramento régio de Cantanhede e aos depoimentos de Coimbra em 1360: em 1358, quando o rei declara a sua vontade de ser sepultado em Alcobaça, junto a Inês a quem se refere como “nossa mulher”. À semelhança de Arnaut, Sérgio Pinto sublinha o discurso das exéquias de Inês proferido pelo maior poder espiritual do reino e antigo mestre de Direito Canónico na Universidade de Toulouse, o mestre de Braga, Cardaillac, contrariando as palavras de Fernão Lopes que davam como testemunhas do matrimónio apenas pessoas “simples e [de] chão entender”, mas também os “mais subtis, letrados e discretos” acreditavam neste casamento [Oliveira: 2010: 272]. Sérgio Silva Pinto relembra ainda que, à falta de documento escrito, o casamento seria válido a nível do foro eclesiástico por quatro requisitos, preenchidos na totalidade, no caso de Pedro e Inês: 1) declaração jurada do clérigo que pede e recebe o consentimento dos contraentes; 2) por declaração jurada de testemunhas comuns⁴⁴; 3) por declaração jurada dos próprios cônjuges; e 4) por demonstração de três elementos clássicos – haverem sido chamados os cônjuges, haverem feito convivência e haverem-se, em geral, por consortes.

O último “impedimento” apontado por Fernão Lopes – a falta da carta de confirmação do Papa Inocência VI do matrimónio de Pedro e Inês –, é considerado por Sérgio Silva Pinto como “apócrifo”, uma vez que não se conhecem protestos da Santa Sé à confirmação do casamento feita, como vimos, pelo arcebispo Cardaillac [Pimenta, 2005: 191].

Ana Rodrigues Oliveira relembra ainda que D. Pedro teria estado mesmo em Trás-os-Montes no ano de 1353, os tais “seis ou sete anos antes” invocados em Cantanhede em 1360, graças a uma carta escrita em Mirandela, datada de 12 de março de 1353. Também em 1362, o arcebispo de Coimbra se encontrava em Roma, mais concretamente em 19 de abril desse ano, ao serviço de D. Pedro, como prova uma referência na chancelaria régia, pelo que a autora se pergunta, se “continuará o referido bispo a tentar junto da Santa Sé a confirmação do casamento e a legitimação dos infantes?”

Reflete a autora:

“É difícil poder decidir, historicamente, pela veracidade ou falsidade desse matrimónio. Cabe, no entanto, lembrar que, à luz da Idade Média, o casamento era considerado realizado desde que os noivos pronunciassem, entre si e sob juramento, as chamadas *palavras de presente* “Recebo-te por minha; recebo-te por meu”. Não era sequer necessária a presença de testemunhas (...). A estes casamentos clandestinos, mas válidos nos seus efeitos práticos, chamava-se, então, *casamentos a furto e casamentos de pública fama*, conforme se

⁴⁴ Relembramos as duas testemunhas que confirmam a veracidade da declaração: o Bispo da Guarda, D. Gil, chamado à câmara do rei, “sendo Dona Inês presente, e que lhe dissera que a queria receber por sua mulher”, e Estêvão Lobato, criado do rei, que confirma as palavras do decano da Guarda, “num primeiro dia de Janeiro, podia haver sete anos mais ou menos” (cf. Oliveira, 2010, p. 270).

realizavam em segredo ou se reconheciam por coabitação. Referia a lei que “Todos os casamentos se podem fazer por aquelas palavras que a Santa Igreja manda, contando que sejam tais [os contraentes] que se possam casar sem pecado. E todo o casamento que puder ser provado, quer seja a ocultas [a furto], quer em forma pública [conhoçuda] valerá, se os que assim casarem forem de idade legítima como é de costume”.⁴⁵

Para os autores contemporâneos, parece, então, desenhar-se um consenso quanto ao facto de D. Pedro ter mesmo casado com D. Inês, independentemente de ter sido “a ocultas” ou de “*forma conhoçuda*”. A questão que ousamos levantar é a seguinte: a ter-se este casamento com Inês efetivamente realizado, porque não o deu a conhecer D. Pedro em vida de seu pai?

Como já referimos, investigadores posteriores aos cronistas⁴⁶ defendem que “D. Afonso IV propôs repetidamente ao filho que se casasse com a *barregã* galega para pôr fim ao escândalo em que viviam – e que era do conhecimento geral – desde a morte de D. Constança. Só depois das sucessivas recusas de D. Pedro, que não mostrava vontade de oficializar a relação, que podia até pôr em risco a paz entre Portugal e Castela, é que D. Afonso terá decidido convocar o seu Conselho para julgar Inês, que foi condenada à morte e executada.” [Ferreira: 2010:51-52] Porque teria, então, D. Pedro recusado o conselho do pai e preferido casar “a furto” e só anunciar a realização desse casamento depois da morte de seu pai? De facto, não nos parece convincente o argumento utilizado pelo próprio em Cantanhede do receio de D. Afonso IV, nem nos parece que sofresse do complexo edipiano contra seu pai, apenas para o afrontar ou questionar a sua autoridade, tão gratuitamente, quando estava em jogo a vida da sua amada. Teria também D. Pedro, ainda que a um nível inconfessado e não testemunhado pela História, vivido o mesmo dilema entre as razões de Estado e os apelos do coração? Estaria D. Pedro consciente do perigo da aliança com Castela que os Castros prometiam, apesar de lhe sentir o apelo e não ter hesitado em aceitar a ajuda destes quando encetou a guerra contra seu pai, depois da morte de Inês? Por outro lado, confiaria ele que, se até o seu pai queria que ele casasse, D. Inês estaria a salvo de qualquer Conselho, julgamento ou condenação? Teria sido essa confiança que o levou a ignorar os murmúrios da conspiração contra a vida de Inês que circulavam pelos bastidores da corte? Afinal, “poucos foram (...) os monarcas que não tiveram mancebas e isso nunca levou ao seu assassinato. Bem perto, em Castela, Afonso XI apresentava publicamente Leonor Nunes de Gusmão, relegando para um muito secundário plano a legítima rainha Maria de Portugal, provocando mesmo graves problemas entre as duas Coroas. Também Pedro I, o filho que lhe sucedeu, preferiu a manceba Maria de Padilha aos vários casamentos políticos, o que lhe granjeou conflitos

⁴⁵ Oliveira, 2010, p. 275 (sublinhado nosso).

⁴⁶ Apenas para lembrar dois dos mais recentes, nomeamos António de Vasconcelos (1928) ou J.T. Montalvão Machado (2008).

externos e internos. No entanto, nenhuma destas amantes foi assassinada.” [Oliveira: 2010:279]

Nunca saberemos as verdadeiras razões desta “recusa”, mas as consequências foram dramáticas e talvez impensável para D. Pedro o inaudito desfecho da sua relação com D. Inês. O que é certo, é que D. Pedro só assume a existência desse matrimónio à posteriori para legitimar os filhos tidos com D. Inês.

Porém, esta tese de casamento é destruída por Diogo Lopes Pacheco, aquando da crise de 1383-1385, testemunhando contra a sua validade deste nas Cortes de Coimbra em 1386, contando com a preciosa ajuda de João das Regras. Como sabemos, este é um dos *carrascos* de D. Inês, o único que escapou à perseguição de D. Pedro, e que foi sempre antagónico dos Castros; logo, não surpreende que, quando os Castros – na figura de D. João, o mais velho varão sobrevivente de Pedro e Inês⁴⁷ - ameaçam o trono português, não surpreende, dizíamos, que Diogo Lopes Pacheco e João das Regras apoiem o partido de D. João, o filho de D. Pedro e de Teresa Lourenço, criado com os monges de Avis, longe da influência e do perigo de Castela.

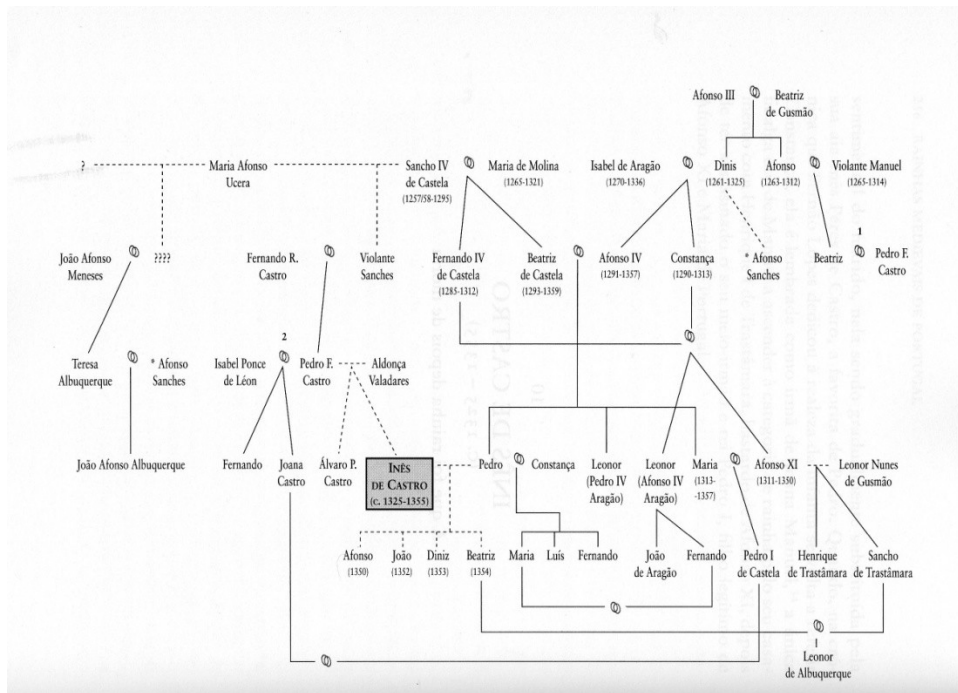
A D. Pedro I sucede então, D. Fernando, filho legítimo de D. Pedro e D. Constança e herdeiro de trono. Órfão de mãe desde muito cedo, é educado por D. Afonso IV até à sua morte, a 28 de maio de 1357, e depois por D. Beatriz, a rainha viúva. Sobe ao trono em 1367, com vinte e dois anos. Do casamento controverso de D. Fernando com D. Leonor de Teles, registaram-se os nascimentos de dois filhos varões que morreram de tenra idade e de uma filha, a única que sobrevive, D. Beatriz (n. em Coimbra, c. 1372), prometida em casamento a D. João I de Castela em 1383. Este contrato revelava-se prejudicial para Portugal, no sentido que era a ameaça de união das duas coroas que há tanto tempo se vinha tentando evitar! Este foi o facto mais relevante que conduz o país para uma crise dinástica, conhecida como a crise de 1383-1385, resolvida, como sabemos, com a eleição de D. João I, Mestre d’Avis, filho de D. Pedro com D. Teresa Lourenço, nascido cerca dois anos depois da degolação de Inês (1357).

Dos filhos de D. Pedro com D. Inês de Castro, destacamos, pela descendência que deixaria para a História, a filha mais nova, D. Beatriz. Pela sua condição feminina, D. Beatriz vê-se afastada dos conflituosos jogos políticos da época para a nobreza e para as casas reais da península. Casa com D. Sancho de Albuquerque com quem tem uma filha, D. Leonor. Esta neta dos nossos protagonistas casaria com D. Fernando de Antequerra e viria a ter uma filha, D. Leonor de Aragão, que casaria (a 22 de setembro

⁴⁷ Sobre o destino dos restantes filhos de Pedro e Inês, recordamos que D. João casa em segredo com Maria Teles (irmã de Leonor Teles, esposa do rei D. Fernando), matando-a em 1379 para casar com D. Constança, em 1385, enquanto ainda se encontra refugiado em Castela. Tem três filhos, um da primeira (D. Fernando) e dois da segunda (D. Maria e D. Beatriz). Consta que pela linha da bastardia teve mais filhos. Morre em 1397. D. Dinis retira-se para Castela em 1353 e fica na história de Portugal por se ter recusado a beijar a mão de D. Leonor de Teles, não a reconhecendo como legítima rainha. Tem uma vida agitada em conflitos, lutando ao lado do Conde de Trastâmara, sempre apoiando Castela. Casa com D. Joana de quem tem três filhos, D. Fernando, D. Pedro e D. Beatriz. Morre em 1402.

de 1428) com o infante D. Duarte, futuro monarca e sucessor de D. João I no trono de Portugal. Uma curiosa coincidência da História, como se de uma estranha justiça poética se tratasse e para a qual o Prof. Salvador Dias Arnaut teve o mérito de chamar a atenção: setenta e três anos depois da morte de D. Inês de Castro, uma sua bisneta casaria com o herdeiro da Coroa portuguesa, convertendo-se assim, em futura rainha de Portugal. Ou seja, a partir de D. Afonso V, os monarcas portugueses descendem de D. Inês de Castro, como se...

...“este casamento [fosse] uma reconciliação, dir-se-ia que Inês casava então. (...) E, para mais, casa em Coimbra, e casa em Santa Clara. (...) Ali, naquele paço onde a bisavó tinha vivido, onde a avó tenha talvez nascido, onde certamente ainda ecoariam os gritos da bisavó quando da delogação. (...) Porquê isto? Porquê em Santa Clara? As fontes que dispomos não nos permitem avançar muito. (...) Ali se concretizou o casamento, com grande pompa, como é natural. Ali se concretizou, digamos assim, o pensamento de D. Pedro: ele não conseguira fazer de Inês mais que infanta; o filho D. João quer ser rei e não consegue; D. Dinis é-o apenas em título, no exílio; agora Leonor, essa efectivamente vai ser rainha. (...) É Inês que ali dança e toca manicórdio e canta (...). Pedro também lá estará. Finalmente – a sua Inês, rainha”⁴⁸.



Fotos e Árvore Genealógica [Oliveira: 2010]

⁴⁸ ARNAUT, Salvador Dias (1987), “ Os Amores de Pedro e Inês: suas consequências políticas” in *A Crise Nacional dos fins do séc. XIV*, Lisboa, editorial Minerva (p.11-12).

2. O Percurso do Mito Inesiano na Literatura

“*Não existem factos, apenas interpretações*”
Jacques Derrida

Na “Introdução” da Edição da Associação para o Desenvolvimento do Turismo da Região Centro de *O Reencontro de D. Pedro e D. Inês* (1999), Manuel Viegas Abreu questiona-se sobre as razões pelas quais a (hi)stória de Pedro e Inês permanece até aos dias de hoje, comparando a sua subsistência àquela que manteve outro mito português, o do Sebastianismo. Na opinião de Abreu, tal sucede porque simplesmente “não nos conciliámos com o que aconteceu. (...) Tendemos a negá-lo, a imaginá-lo de outro modo, a recriá-lo, a contá-lo de diferentes maneiras, e a aguardar, num futuro mais ou menos longínquo, a ocorrência de um acontecimento que ultrapasse definitivamente a tragédia” [Abreu: 1999: 9]. São apresentados ainda dois argumentos para a justificar a edição e revisitar o mito inesiano. Por um lado, a negação de D. Pedro em aceitar a morte de D. Inês que, “apoiado na *visão* e na *Fé* cristãs da vitória da Vida sobre a Morte pela Ressurreição dos corpos, (...) [ordenou] a construção de duas obras de arte que permanecem como testemunho de uma Vontade, de um desejo que desafia os tempos, abrindo o horizonte da transcendência”; por outro lado, o papel depurador da literatura, “processo de transmutação significativa dos aspectos violentos e dificilmente aceitáveis dos acontecimentos, por depuração ou *catarse* narrativa”.⁴⁹

De facto, não nos é difícil concordar com estes argumentos, nomeadamente com o último que, como verificaremos, nos conduziu nesta dissertação até D. Pedro e à sua reação inesperada, violenta, quase incompreensível procedente da morte de D. Inês, navegando pelos caminhos da literatura, desde a crónica do século XV ao romance histórico do século XX, até se exhibir nas telas do cinema.

Destriçar o que da (hi)stória dos amores de Pedro e Inês é *histórico* e o que é *lenda*, até atingir o estatuto de *mito*, foi o objeto de estudo de muitos historiadores e críticos literários. Mencionaremos, neste trabalho, quatro estudos, assaz bastante meticolosos e paradigmáticos. Falamos dos trabalhos de referência de António de Vasconcelos (1928), Maria Leonor Machado de Sousa (1984), Aníbal Pinto de Castro (1999) e Ana Rodrigues Oliveira (2010).

Para António de Vasconcelos, a lenda de Pedro Inês, não é, ao contrário do que se poderia supor pela sua disseminação, de origem popular. Ela “foi fabricada pelos literatos. Os nossos historiógrafos e os nossos poetas colaboraram uns e outros na sua formação: eles é que, ao fazerem a narrativa do acontecimento ou ao celebrá-lo, o foram decorando e enfeitando com cores suaves, com ficções sentimentais, operando

⁴⁹ ABREU, Manuel Viegas (1999), “Introdução”, in *O Reencontro de D. Pedro e D. Inês*, Coimbra, Associação para o Desenvolvimento do Turismo da Região Centro (p. 10).

(...) até que o facto histórico veio a ficar completamente desfigurado, e como que sufocado, pela superabundância de ornatos legendários” [Vasconcelos: 2004: 11]. O povo gostava do Infante mas não de D. Inês. Na verdade “detestava a amante, a quem reputava, talvez injustamente, mulher intriguista e aventureira, que, sendo instrumento (pelo menos assim o supunha) das ambições megalómanas, e das audácias ambiciosas dos dois irmãos D. Fernando de Castro e D. Álvaro Pires de Castro, abusava do ascendente que tinha no ânimo do príncipe, a quem enfeitiçara, arrastando-o a praticar graves erros, a fazer grandes disparates, para servir as ambições daqueles”⁵⁰. O autor estabelece um paralelo desta *animadversão* do povo⁵¹ com os amores de D. Pedro e D. Inês e os de Sancho II e Mécia Lopes e D. Fernando com Leonor de Teles. Só o tempo (e os literatos) viria(m) a transformar a figura de Inês em vítima de um conflito de interesses políticos.

Os primeiros documentos escritos encontrados sobre a morte de Inês estão inscritos no *Livro de Noa de Santa Cruz de Coimbra*⁵² sob a égide dos Cónegos Regentes de Santa Cruz, e no *Breve Chronicon Alcobacence*⁵³, fornecendo a data, o local e a morte por degolação, por ordem de D. Afonso IV. Fernão Lopes recupera o “caso triste e digno de memória”, na *Crónica de D. Pedro*⁵⁴ e, como afirma Aníbal Pinto de Castro, “no curto espaço de algumas décadas, ele [o “caso triste e digno de memória”] adquiriria um conteúdo capaz de transformar a seca e neutra objetividade de um facto, entre muitos outros da História nacional, que encontramos na notícia no *Livro de Noa*, numa rica matéria literária que, pela carga poética, merecia ao cronista uma demora e uma atenção estética por certo correspondentes ao interesse crescente de um público que pouco a pouco a viera integrando no quadro de valores através dos quais se definia a sua alma colectiva”.⁵⁵

Toda a história contada na *Crónica de D. Pedro* em relação ao episódio dos amores do infante lança a semente lírica, mais tarde recuperada por Anrique da Mota, para narrar “daqueles amores que se contam e lêem nas estórias”, “porque semelhante amor qual el-rei D. Pedro houve a D. Enês raramente é achado em alguma pessoa”, só comparado aos amores dos Antigos (“assi como Adriana e Dido”), mas com a particularidade deste ser verdadeiro! Fernão Lopes termina a *crónica* com a trasladação de Inês de Coimbra para Alcobça, a “mais honrada treladaçom que até ‘quel tempo em

⁵⁰ VASCONCELOS, António de (2004), *Lenda e história de Inês de Castro*, ed. Alma Azul (p.5).

⁵¹ Vasconcelos recorda, a propósito do papel do Povo, que, desde o séc. XVI esta classe social aparece, na literatura, como principal co-responsável pela decisão de Afonso IV em matar Inês: na *Castro*, de António Ferreira, Pero Coelho afirma “ salvamos este reyno, que pede esta tua morte” (acto IV); ou, no Acto V, “O Povo taes perigos antevendo, / à morte a triste Castro sentençaia”; “E clamores do povo alvoraçado”; ou, na voz de Inês, no Acto I, “o cruel povo pede a minha morte” (cena 1); em Camões, por exemplo: “o murmurar do povo”; “mas o povo com falsas e ferozes / razões à morte crua o persuade”; o “pertinaz povo (...) lhe não o perdão” (Canto III, *Os Lusíadas*); ou já no séc. XVIII, em Reis Quita, “descontente murmura o povo e clama”.

⁵² In A. Caetano de Sousa (1774), *Provas da Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa*, vol. I (p. 382).

⁵³ In *Portugaliae Monumenta Historica*, Vol. I – *Scriptores* (1856), col. 1, Lisboa (p.22).

⁵⁴ *Crónica del Rey Don Pedro I*, capítulo XLIV.

⁵⁵ CASTRO, Aníbal Pinto de (1999), “Inês de Castro: da Crónica à Lenda e da Lenda ao Mito” in *O Reencontro de D. Pedro e D. Inês*, Coimbra (p. 34).

Portugal fora vista”, deixando os pormenores para a *Crónica de D. Afonso IV*, que, como sabemos não chegou até nós. Através de conversas que Fernão Lopes terá tido com os monges de Alcobaça, faz-se ainda a alusão aos túmulos e à “imagem dela com coroa na cabeça, como se fora rainha”.

António de Vasconcelos chama a atenção para o contraste entre o tom das duas primeiras *crónicas* onde aparece o relato dos acontecimentos: López de Ayala, cronista castelhano, o primeiro a referir este facto da História portuguesa, “como acontecimento vulgar que foi”⁵⁶, bem ao contrário de Fernão Lopes, cronista português, que “fala com calor e entusiasmo a paixão do infante”, no séc. XV. Por esta razão, o investigador considera que Fernão Lopes foi “quem introduziu na literatura o primeiro esboço da lenda inesiana (...); a génese, pois, da lenda inesiana, deve, ao que me parece, ir procurar-se à iconografia dos túmulos”, nomeadamente às edículas 42^a e 43^a da rosásea tumular “onde foram introduzidas propositadamente, para desviar do rei para os conselheiros a responsabilidade e o odioso da morte de Inês” [Vasconcelos: 2004: 14].

Aníbal Pinto de Castro considera Anrique da Mota, com a sua “Carta sobre a Morte de Inês de Castro”⁵⁷ (in *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende) e as *Trovas de Garcia de Resende à Morte de D. Inês de Castro* de Garcia de Resende considera, dizíamos, estes dois textos e estes dois autores das primeiras três décadas do século XVI como os que transformaram a realidade em lenda: “o tema de Inês de Castro, em menos de dois séculos, adquiriria um significado estético que permitiria a um poeta tomá-lo como objecto de narração onde a organização estrutural do drama é por demais evidente e onde a carga lírica se funde com a força da tragédia, numa síntese” que será a potencialmente explorada por muitos outros escritores nacionais e estrangeiros. Esta é uma “etapa fundamental no desenvolvimento do tema, pois aí encontramos todos os ingredientes lírico-dramáticos das formas de conteúdo que, pela tradição, haviam transformado a realidade em lenda” [Castro: 1999: 35].

⁵⁶ Rui de Pina, Cap. LXIV da *Crónica d’el-Rei D. Afonso IV* é o cronista português que, na opinião de Aníbal Pinto de Castro, também revela “indiferença” em relação ao episódio, classificando de “*grande inconveniente*” o relacionamento de D. Pedro e D. Inês, fazendo a genealogia de Inês. O mais importante desta *Crónica* é o relato da vinda de D. Afonso IV de Montemor-o-Velho até às casas do Mosteiro de Santa Clara onde Inês se encontrava com os filhos. Este encontro do Rei com Inês será a génese para o diálogo de Inês com o monarca, tanto em António Ferreira como em Camões, esbatendo a responsabilidade do rei na ordenação da execução de Inês, suavizada para “consentimento”.

⁵⁷ Segundo A. P. de Castro, Anrique da Mota utiliza a “visão” como estratégia para “dar ao tema um tratamento baseado na recuperação onírica de uma realidade passada, conferindo-lhe assim uma dimensão poética alcançada pela imaginação e pela invocação fantasmagórica, de um maravilhoso que, para a mentalidade do tempo, era ainda parte integrante das formas quotidianas de vida”. A “visão” ocorre em Coimbra, quando o autor passeia pelos arredores, por causa do censo de 1527 e atribui uma “dimensão maravilhosa ao episódio”. Trata-se de uma “visão em tríptico”, em discurso direto e em versos de redondilhas maior. Na Primeira parte, descreve-se a atmosfera exterior, a beleza de Inês e a paz em que vivia; na Segunda parte, dá-se a morte sangrenta de Inês e a chegada de Pedro que reafirma o seu amor, jura vingança e sela “o pacto da sua eterna fidelidade”; na Terceira parte, a vítima morre nos braços do Infante que declara a realeza dos filhos, eleva Inês a rainha, indicando onde vai ser sepultada e entoia “um hino final ao amor e à força indomável que adquire pela relação com a morte, a lembrar em flagrante sintonia, a intervenção do coro das moças de Coimbra, no final do acto IV da *Castro*, de António Ferreira.” (*op.cit.*, p. 34-35).

Podemos concluir que o século XV trouxe-nos as crónicas de Fernão Lopes, de Rui de Pina, do autor anónimo de *Manizola* (descoberta em 1956) e de Acenheiro – utilizando um tom romanesco, mesmo pretendendo objectividade. O episódio é sempre apresentado como o segundo mais importante do reinado de D. Afonso IV (sendo o primeiro, a Batalha do Salado); “todos contam pormenores da história e/ou lenda: os amores de D. Pedro e D. Inês ainda em vida de D. Constança, a morte pelas armas assassinas dos três conselheiros, em vez da execução sumária às mãos do carrasco – como declararam as crónicas mais antigas e a cena da rosácea do túmulo de D. Pedro – e a incredulidade quanto à realização do casamento, que o Rei proclamou em Cantanhede em 1360.” [Pimenta: 2005: 96-97]

Já no século XVI, “a historiografia acompanhou os acontecimentos contemporâneos”; foram publicados os primeiros estudos sobre a primeira dinastia, mas só uma em Português, *Os Dialogos de Varia Historia* de Pedro de Mariz (1594) – “obra de charneira entre a historiografia e a literatura” [Pimenta: 2005: 99], uma vez que é o primeiro relato em prosa não apenas histórico, incluindo retratos, diálogos de cunho renascentista e literário.

O Renascimento e os seus novos códigos e géneros literários trazem uma nova fase da lenda, com Inês como protagonista. Dois são os autores portugueses que, apropriando-se dos modelos conceptuais de escrita do Renascimento, adaptando a lenda aos modelos clássicos, transportam a (hi)stória de Inês ao patamar de *mito*. Falamos, naturalmente, de António Ferreira e de Luís Vaz de Camões⁵⁸.

António Ferreira concebe a *Castro* à moda italiana, escolhendo o assunto de Inês de todo o imaginário nacional, pois este “se lhe apresentou digno de um tratamento configurado pelos preceitos que Aristóteles e os seus comentadores quinhentistas haviam definido na Poética, e pelos modelos que Gregos e Latinos, em especial Séneca, haviam consagrado com invejável perfeição”⁵⁹.

António Ferreira intuiu as potencialidades do assunto “a que a tradição dera uma tal dimensão de lenda que não deveria ser difícil equipará-lo aos grandes mitos da Antiguidade”⁶⁰. Criou o conflito entre o perdão e o castigo, aprofundou o lirismo feito drama e dinamizou a ação dramática nascida da luta de cada uma das personagens da tragédia – componentes que já faziam parte da lenda, agora transformada em *mito*. O amor de D. Pedro e D. Inês é agudizado pela morte, o que estabelece paralelos com outros pares da antiguidade. Como nos diz A. P. de Castro, “ao longo dos séculos, o facto histórico passado em Coimbra ascendera à dimensão poética da lenda e à intemporalidade universal que a significação simbólica conferiu ao conjunto de mitos”

⁵⁸ No Capítulo II deste trabalho veremos como a *Castro* e o “Episódio de Inês de Castro”, n’ *Os Lusíadas*, foram importantes textos literários graças aos quais o cinema veiculou o mito inesiano no século XX.

⁵⁹ Aníbal Pinto de Castro, *op.cit.*, p. 36.

⁶⁰ *Idem, ibidem*.

(sublinhado nosso), elevando a história de D. Pedro e D. Inês ao mesmo patamar de Tristão e Isolda, Flores e Brancaflor, Heloísa e Abelardo!

Desprezando a sequência factual da História, António Ferreira reduz o número das personagens, faz presente a força do Destino, respeita a regra das três unidades, herda o coro da tragédia grega, adensa o clima trágico de uma acção começada *in media res*, num crescendo até ao clímax, passando pelas peripécias que precipitam as personagens para a catástrofe portadora de irremediável desgraça. António Ferreira “cria uma obra que representa, dentro e fora do seu género, um modelo acabado da estética renascentista na literatura portuguesa”, acentuando a “tensão dialéctica que dilacera interiormente as personagens”⁶¹.

Em relação ao “Episódio de Inês de Castro, em *Os Lusíadas*, Camões opera a mesma evolução que Ferreira houvera realizado na dramaturgia, mas agora em outro género literário – a Epopeia. Utiliza os mesmos ingredientes poéticos da *Castro* que elevam o episódio “à função transcendente de significar uma parte da alma portuguesa, onde amor e morte, engano e desengano, destino e tragédia se consubstanciavam numa realidade psicológica (...) que a sua dimensão só podia medir-se em termos de eternidade”⁶².

Podemos concluir que o século XVI imprime as primeiras obras literárias sobre o mito, agora inesiano, com uma intenção claramente narrativa, destacando o momento em que Inês se encontra com o rei, D. Afonso, com “a função de reforçar os sentimentos de piedade que se pretende despertar particularmente no leitor”⁶³. Na lírica, o tema desenvolveu-se em duas correntes distintas: a tradicional (oriunda de Resende – 1479-1536 – nas suas *Trovas*) e a de inspiração clássica (tributária de Camões – c.1524-1580).

O tema “via-se agora nobilitado pelo tratamento que alcançara nos grandes géneros literários consagrados da tragédia e da epopeia” [Castro: 1999: 35]. Por outro lado, a divulgação dos textos fora de fronteiras, nomeadamente com a tradução da *Castro* para castelhano, inspira outros dramaturgos, nacionais e estrangeiros⁶⁴.

É, na verdade, o teatro que populariza o tema, trazendo-lhe novos contornos que, apesar de muito criativos, se afastam da realidade histórica. No século XVII a coroação, por exemplo, é “criada pelo teatro espanhol e difundida na Europa por um historiador português que a deu como certa”, sendo que apenas é apontado como facto a estátua jacente estar coroadada. Falamos de Manuel de Faria e Sousa que, com a *Epítome das Historias Portuguesas* (1628) – reeditada postumamente em 1730 como *Historia del reyno de Portugal* – transpôs para a História a cena lendária da coroação,

⁶¹ Anibal Pinto de Castro, *op.cit.*, p. 37.

⁶² *Idem, ibidem*.

⁶³ SOUSA, Maria Leonor Machado de (1984), *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*, 1ª Edição, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, (p. 19-20).

⁶⁴ Apresentamos, no final deste ponto, uma tabela diacrónica da prolífera produção literária deste e dos séculos subsequentes, abrangendo os textos literários narrativos, líricos e dramáticos publicados a partir do século XV (cf. p.47-51 deste trabalho).

criada pela literatura castelhana, aparecendo como parte do episódio histórico (suportado por um documento que nunca apareceu...) e que teria ocorrido em Coimbra – ao contrário dos outros autores que a colocam em Alcobaça –, apresentada com detalhes sobre a cena do beija-mão.⁶⁵ Aliás, terá sido o túmulo⁶⁶ de Inês, coroada, o que lançou a imaginação dos dramaturgos para a criação desta cena, altamente inverosímil e historicamente incorreta, não só pela documentação (in)existente, como pelo facto de as celebrações de coroação não serem habituais em Portugal na Idade Média⁶⁷.

Maria Leonor Machado de Sousa distingue, da criação teatral do século XVII (que influenciaria a produção teatral dos séculos seguintes), duas correntes: uma de influência espanhola, a partir do texto *Reynar después de Morir* de Veléz de Guevera (1630), e outra que segue a tradição portuguesa, a imposta pela *Castro* de António Ferreira (1587). A produção de influência espanhola carrega nos tons da tragédia da paixão, com D. Branca (a primeira esposa prometida ao Infante português) a jurar vingança por ter sido repudiada por D. Pedro, sendo, por isso, o ciúme o tema central do conflito. Já a tradição portuguesa revela uma preocupação com os factos históricos, conferindo à tragédia uma índole política. Com as razões de Estado como génese do conflito, sublinha-se a culpa dos Conselheiros do Rei, ilibando o próprio depois do comovente discurso que a suplicante de Inês lhe dirige, sob uma clara influência do episódio camoniano.

Da obra espanhola de Guevara conhecem-se duas traduções e adaptações, a primeira de 1759, *Só o amor faz impossíveis*, e a segunda de 1760, *Tragédia de Dona Ignez de Castro*, da autoria de Manuel da Silva Paiva, pseudónimo do árcade Silvestre Silvério da Silveira e Silva, ambas muito populares à época.

Ainda no século XVIII, Domingos dos Reis Quita recupera o modelo nacional, de estrutura (neo)classicista e de influência horaciana, com a publicação de a *Castro*, em 1781. Antes, em 1774, Manuel Figueiredo publicara *Ignez*, “a mais original quanto ao tratamento do assunto” [Sousa: 1984: 44-45], tragédia na qual, pela primeira vez, intervêm os dois irmãos Castro e os três conselheiros assassinos, com a função dramática de matar Inês. No final de setecentos, João Baptista Gomes Júnior protagoniza o exemplo de “literatura de terror”, de “estilo violento, recorrendo a imagens assustadoras e sangrentas”, nitidamente influenciado pelo recente Romantismo

⁶⁵ Porém, em sentido inverso, Manuel de Faria e Sousa é o primeiro historiador a repor a verdade histórica sobre a morte de Inês, degolada e não apunhalada, como aliás aparece no túmulo de D. Pedro – esta reposição da história em vez da lenda vem num comentário feito ao episódio inserido em *Os Lusíadas* de Camões sobre a est.135 em a *Europa Portuguesa* (também póstuma entre 1678-80), onde chama, pela primeira vez a atenção para os túmulos e seu simbolismo.

⁶⁶ Ana Rodrigues Oliveira chama aos túmulos um “repositório de memórias de uma vida apaixonada e conturbada”, com “textos autobiográficos que D. Pedro mandou lavrar nos dois túmulos, embora executados em dois momentos distintos, formam uma unidade discursiva”, estabelecendo paralelos entre as cenas aí representadas e as vidas de D. Pedro e D. Inês (cf. Oliveira, 2010, p. 301-304).

⁶⁷ A coroação e o beija-mão serão transportados para o cinema português, como veremos no capítulo II deste trabalho.

anglo germânico que, para além de recuperar temas nacionais e medievais, encontra no teatro a popularidade, conseguindo um tremendo sucesso com a sua *A Nova Castro* (1798). Leonor Machado de Sousa refere que este sucesso talvez se tenha devido às cedências feitas pelos dramaturgos às exigências e gosto do público que veem de bom grado o tratamento da figura de D. Afonso IV mais humanizado, mais como homem que como soberano, sujeito dividido entre sentimentos contraditórios, mas de quem se sublinha a humanidade que triunfa.⁶⁸ O sucesso deste texto ultrapassa as fronteiras nacionais, sendo traduzido em França (em 1823 e 1825) e na Alemanha (1841).⁶⁹

No âmbito da poesia lírica, Leonor Machado de Sousa e Ana Rodrigues Oliveira destacam, do século XVIII e dos escritores (pré)românticos, Bocage (1758-1805) com a *Cantata à Morte de D. Inês de Castro* (1799), pela ênfase dada aos trágicos amores - tal como faria Almeida Garrett em *Frei Luís de Sousa*, peça que inicia com Madalena a ler o episódio de Inês de Castro d' *Os Lusíadas*. Este soneto recorre a vocabulário camoniano mas ao estilo arcádico, reconstituindo o quadro bucólico da Fonte dos Amores, do Mondego, das flores, da Natureza, e dá relevo à cena dos algozes quando Inês é arrancada dos seus filhos.

Da produção literária, no género dramático, do século XIX, destacamos duas obras: *Nova Castro* (1818) de José Joaquim Sabino e *Ignez de Castro* (1894), de Maximiliano de Azevedo. A primeira, por se tratar da obra que introduz, pela primeira vez em palco, os três filhos de D. Pedro e Dona Inês, revestindo-se, deste modo, de um maior rigor histórico, mantendo o gosto anunciado e que o Romantismo sublinharia pela imagética dos sonhos e da morte. A segunda, por seguir o modelo literário de António Ferreira, mantendo-se fiel às crónicas, nomeadamente à de Acenheiro, descoberta pelos historiadores do século XIX. É também a primeira vez que Inês aparece julgada por um Conselho e, segundo Leonor Machado de Sousa, a peça destaca-se ainda pela “representação mais humana e atraente de toda a dramaturgia inesiana” da figura de D. Pedro [Sousa: 1984: 65].

Mas não será (só) de teatro que se alimentará a literatura inesiana do século XIX – essa primazia aconteceu, como vimos, nos séculos XVII e XVIII. Em Oitocentos, com o Romantismo a alimentar a inspiração dos poetas, assinala-se, segundo Sousa, a “grande era da poesia inesiana”: a cena acumula o passado pátrio medieval, sentimentos violentos e acções trágicas e estranhas, bem ao gosto romântico. Coimbra volta a ser o cenário dos amores e da morte, com suas Fontes, o Penedo da Saudade – era o ideal para os poetas que aí estudaram e se inspiraram, mais nos afetos que nas motivações políticas ou problemas externos à situação amorosa de Pedro e Inês.

⁶⁸ Sousa, 1984, p. 49.

⁶⁹ Anibal Pinto de Castro, em “Inês de Castro: da Crónica à Lenda e da Lenda ao Mito”, considera esta peça como um “plágio abusivo” das anteriores de Guevarra e de Quita. (in *O reencontro de D. Pedro e D. Inês*, A.D.T.R.C., Coimbra, 1999 (p.33-39).

António Feliciano de Castilho, por exemplo, na sua *Festa de Maio* (parte V) coloca os “amantes isolados num mundo que é só deles” [Sousa:1984:27].

É também no século XIX que surge pela primeira vez, em obra poética, o diálogo entre o rei D. Afonso IV e Inês, mais precisamente em 1842, pela pena de António Gomes Monteiro e da sua longa balada popular *D. Ignez de Castro*.

Nesse mesmo ano, ainda que em texto dramático, Almeida Garrett, em *Camões*, partes XXI-XXIV, a partir do modelo camoniano, produz cenas de carácter mais lírico do que o de *Camões*, quando destaca os “sentimentos da natureza” para contar o “caso triste” de Inês. A novidade é fazer passar, através do apego aos filhos, o desejo de Inês se reencontrar com o seu príncipe - “toda a tragédia se concentra na desilusão máxima de Inês” que vai ao encontro do Rei, julgando ser Pedro [Sousa: 1984: 28]. À semelhança do poema do século XVII de D. Maria Lara e Meneses, *Saudades de Donna Ignez de Castro*⁷⁰, também Garrett invoca, para inspiração, esse sentimento tão singularmente português – a saudade.

O século XIX não terminaria sem as celebrações do terceiro centenário da morte de *Camões*, em 1880, momento oportuno para terem sido publicadas as estrofes inesianas em pequenas brochuras em quinze línguas, contribuindo, deste modo, para a maior divulgação do mito e sua extrapolação além-fronteiras, sem precedente até à altura. É também em Oitocentos que o Brasil descobre o tema, através da publicação neste território de autores portugueses e brasileiros que cantaram Inês; curiosamente, é nesse país (mais precisamente no Rio de Janeiro) que se publica, em 1843, a primeira antologia poética inesiana.⁷¹

Com a mudança do século, alterou-se também o foco central da produção literária inesiana. Inês que, durante quase quinhentos foi a protagonista de toda a tipologia de textos – narrativo, dramático e lírico –, passa a ser secundarizada pelo crescente interesse dos literatos pela controversa figura de D. Pedro, no início do século vinte. Afinal, a figura feminina foi sempre a vítima, sofrendo passivamente as decisões de outros, da qual pouco ou nada os historiadores sabiam, ao passo que D. Pedro revela-se, pela sua idiossincrasia, uma personagem verdadeiramente mais interessante e, até ali, pouco explorada pelos escritores e, conseqüentemente, pouco conhecida dos leitores.

Dois são os autores que inauguram conscientemente uma nova tradição, “transferindo a acção para o reinado do monarca justiceiro” [Sousa:1984:69]. Falamos de Henrique Lopes Mendonça, com *A Morta*, publicado ainda em 1890, e Marcelino Mesquita, com *Pedro, o Cruel*, publicado em 1915. Também de 1891 é o texto

⁷⁰ Poema tipicamente português, invocando a saudade desde o título. Adrien Roig, crítico incontornável quando se fala do mito inesiano, debruçou-se sobre o poema que “aparece como símbolo da dualidade peninsular no reinado dos Filipes: publicado em Lisboa, escrito em Castelhana por um nobre português ao serviço do monarca espanhol, celebrando os amores de um Infante português com uma dama espanhola.” (cf. Sousa, 1984, p.21).

⁷¹ Consultar tabela cronológica das publicações inesianas, no fim deste capítulo, p. 47-51.

dramático de Sousa Monteiro, *D. Pedro*, que tenta explicar o comportamento de D. Pedro através do que teria sido a sua relação com o pai, D. Afonso IV, desenvolvendo a personagem criada por Júlio de Castilho em 1875. No texto de Sousa Monteiro destaca-se ainda D. Beatriz como “mãe e defensora da felicidade de Pedro e Inês” [Sousa:1984:74].⁷²

Segue-se-lhes António Patrício, com *Pedro, o Cru*, publicado em 1918, obra na qual se acrescenta o epíteto de “Rei-Saudade” a D. Pedro. Neste texto dramático, novas cenas são acrescentadas, nomeadamente aquelas que representam as conversas de D. Pedro com as freiras no convento onde Inês estava enterrada⁷³, com o Bobo Martim ou com os frades de Alcobaça.

No domínio da poesia, Leonor Machado de Sousa sublinha a importância do texto de Afonso Lopes Vieira, *A Paixão de Pedro, o Cru*, escrito a partir dos estudos feitos aos túmulos de Pedro e Inês em Alcobaça – referimo-nos aos trabalhos de Vieira Natividade (1910), Reinaldo dos Santos (1924) e António Vasconcelos (1928) que “descobriram nas cenas esculpidas lateralmente a história de Pedro e Inês, poesia gravada na pedra” [Sousa: 1984: 37].

Nas primeiras décadas do século XX, a par de outras manifestações neo-românticas do mito inesiano⁷⁴ – aliás, satirizados por António Sérgio⁷⁵ –, Antero de Figueiredo publica, em 1913, *D. Pedro e D. Inês*, “poema em prosa” que integra a coroação “descrita como criação, em versões sucessivamente mais imaginosas e pormenorizadas, do povo que se apinhava fora do mosteiro de Santa Clara, sem poder ver o que se passava na igreja e estranhando a demora do Rei e daqueles o acompanhavam” [Sousa: 1984:114-115], uma coroação que sustenta, afinal, a proclamação de D. Inês como rainha. D. Pedro assume a violenta reação de trincar os corações do algozes. Fidelino de Figueiredo considera este texto uma “crónica da paixão amorosa” de “género híbrido, que participa da probidade científica do historiador e da liberdade artística do romancista, sem ser um romance histórico”. Esta obra foi traduzida em três línguas e teve onze edições em Portugal e inspirou o romance de 1954, *The Heron's Neck* de Elisabeth Younger.

Na segunda metade do século XX as opiniões sobre D. Pedro continuaram divididas. Em 1952, Aquilino Ribeiro apresenta uma perspetiva extremamente desfavorável do rei D. Pedro em *Príncipes de Portugal. Suas grandezas e misérias*, incorrendo em erros e aceitando detalhes impossíveis de provar” [Sousa: 1984: 120]. Já

⁷² Esta relação entre os progenitores de D. Pedro e seu comportamento será igualmente explorada na série de 2005 produzida pela RTP, *Pedro e Inês*, como verificaremos neste trabalho.

⁷³ A cena é de grande tensão dramática, com as freiras a tentarem dissuadir D. Pedro de desenterrar Inês, ato considerado herege e despropositado, depois de tanto tempo após a morte de Inês. Esta cena será reproduzida com fidelidade no filme de 1997 *Inês de Portugal* de José Carlos Oliveira e alterada no sentido diametralmente oposto na série televisiva *Pedro e Inês* de 2005, como verificaremos no capítulo II deste trabalho.

⁷⁴ Cf. PEREIRA, José Carlos Seabra (1999), *O Neo-Romantismo na poesia portuguesa*, Coimbra, FLUC.

⁷⁵ Cf. PEREIRA, José Carlos Seabra (2001), “Inês de Castro – episódio de”, *Dicionário de Camões* (coord. Vítor Aguiar e Silva), Lisboa, Caminho.

Armando Martins Janeira, em 1957, apresenta em *Linda Inês* o drama humano do monarca português que, a partir do seu sofrimento causado pela morte da sua amada, teve o entendimento e a compreensão para os problemas dos pobres e desprotegidos como nenhum outro rei português demonstrara até então. A universalidade do tema e a tradução da obra deu-lhe grande impulso e obteve muito êxito.

Nos anos sessenta do século passado duas obras renovam o mito inesiano, uma no género narrativo, outra no dramático. Em 1963, Herberto Helder revoluciona a literatura inesiana com o conto *Teorema*, graças aos “anacronismos ao longo da narrativa [que] resultam da sobreposição de épocas que (...) provocam o fantástico” [Sousa: 1984: 123]. Mais tarde, em 1968, Fernando Luso Soares devolve o drama inesiano à sua génese “iminentemente política”, com Afonso IV a ordenar que se acabe com “a lenda gravemente ofendida do poder soberano; aos justiceiros chamaram assassinos; mas porque persiste em deturpar as razões que me levaram à condenação antiga, é da minha vontade que matem essa lenda.”⁷⁶ Palma-Ferreira afirma, sobre este texto dramático: “alguns mitos maiores da tradição literária [e que se intersectam nesta obra, aprofundando os símbolos universais]: o mito do amor em conflito com o mito do Estado, que tenta aniquilar o indivíduo e esmagá-lo em todas as suas manifestações de independência e liberdade, e o mito da natividade como elemento renovador e indefectível que se opõe aos desígnios da prepotência e faz perpetuar o conflito”⁷⁷. E Pedro é esse indivíduo que aparece no centro da ação, com Inês a ser apenas a causa de um amor fatal que assume as consequências e a força real e mítica que esse amor lhe deu. Pedro personaliza o eterno conflito entre a liberdade humana e a organização social e política que a pretende subjugar⁷⁸ - e esta é a grande mudança que o século XX trouxe à produção literária sob o mito inesiano.

Revisitada, entretanto, em diferentes registos de mitografia, por nomes maiores da poesia portuguesa – com destaque para Miguel Torga e Ruy Belo –, desde as duas últimas décadas do século XX e no início deste século XXI a história de Pedro e Inês tem ganho novo fôlego com a publicação de vários romances históricos, com tonalidade pós-moderna, dos quais destacamos *Adivinhas de Pedro e Inês* de Agustina Bessa-Luís (1983), *Memória de Inês de Castro* (1990) e *A Rainha Morta e o Rei Saudade* de António Cândido Franco ou *O Amor Infinito de Pedro e Inês*, de Luís Rosa (2006). Foi ainda no século XX que o mito foi transposto para o grande ecrã – assunto do nosso próximo capítulo –, aproveitando o que os cronistas e historiadores fizeram da História, a tradição popular e os textos de Garcia de Resende e Anrique da Mota tornaram a lenda e do mito impresso pelos modelos conceptuais dos renascentistas António

⁷⁶ *Apud* Oliveira, 2005, notas bibliográficas.

⁷⁷ *Apud* Sousa, 1984, p. 85-86.

⁷⁸ *Ibidem* da anterior.

Ferreira e Camões, num percurso de quase setecentos anos⁷⁹. Segundo Leonor Machado de Sousa,⁸⁰ este percurso é “circular”, uma vez que:

- i. é um tema essencialmente poético, exprimindo-se sobretudo em poesia, marcando liricamente o teatro (geralmente pouco próprio para ser representado) e os romances, claramente em “prosa poética”;
- ii. é subsidiário da sugestão dramática dos primeiros textos literários (crónicas, Resende e Camões) que o teatro não superou – a forma de “poema dramático” nas tragédias e dramas escritos sobre o assunto são claramente de tendência lírica;
- iii. a tradição portuguesa se manteve fiel à crónica do século XV (à excepção do teatro do séc. XVIII), rejeitando-se as “influências estrangeiras fantasiosas ou francamente erradas do ponto de vista histórico”: os portugueses sempre preferiram as razões de Estado às mortes de Inês por “envenenamento dos franceses, o desenlace feliz da ópera do século XVIII ou o morticínio da ópera romântica”;
- iv. o tom mantém-se fortemente lírico e sentimental, até nas conferências, estudos e relatos históricos sob o tema;
- v. Percurso “circular” da ficção inesiana: “em Garcia de Resende como em Herberto Helder, é alguém que já tem a sabedoria do mundo dos mortos que vem contar a sua história”.

Segundo Leonor Machado de Sousa, a *morte sem razão* é o atrativo intemporal do tema e Aníbal Pinto de Castro sintetiza:

“Com Inês e o seu mito, a cultura portuguesa, onde lirismo e drama tão estritamente se deram sempre as mãos, [venceu] as fronteiras da geografia e da língua, para se integrar definitivamente no património espiritual da Humanidade. Assim se cumpria, numa dimensão bem mais perene que a da lendária entronização daquela Rainha Morta, o apaixonado preito de amor de D. Pedro – pela arte da palavra, esse reinado há-de por certo perdurar até ao fim do mundo.” [Sousa: 1999: 39]

Concluimos este primeiro capítulo do nosso trabalho com uma tabela cronológica das publicações mais relevantes e ilustrativas do percurso literário do mito inesiano. Acrescentamos algumas notas e dividimos o friso temporal por séculos para uma mais fácil consulta do quadro-síntese que se segue.

⁷⁹ Aconteceu até o fenómeno inverso com **Inês de Portugal**, inicialmente um argumento de João Aguiar que originou o filme de 1997 de José Carlos Oliveira e que analisaremos no capítulo seguinte.

⁸⁰ Sousa, 1984, p. 125-127.

DATA	OBRA	AUTOR	Tipologia de texto	Notas/ Comentários
c.1356	<i>Livro de Noa de Santa Cruz de Coimbra</i>	Cónegos Regentes de Santa Cruz		Primeiro registo da data e causa da morte de Inês de Castro (degolação, por condenação régia).
c.1434	<i>Crónica de D. Pedro</i>	Fernão Lopes	Texto narrativo (prosa historiográfica)	
c.1490	<i>Crónica d'el-Rei D. Afonso IV</i>	Rui de Pina	Texto narrativo (prosa historiográfica)	Relata a visita de D. Afonso IV aos Paços da Rainha, em Coimbra, “facto” que estará na génese do diálogo entre o Rei e Inês nas obras de Camões e Ferreira.
1516	<i>Trovas, Cancioneiro Geral</i>	Garcia de Resende	Textos líricos e narrativos	Inclui a “Carta sobre a morte de Inês de Castro” de Anrique da Mota.
	<i>Visão de Dona Inês</i>	Anrique da Mota	Texto lírico	
1577	<i>Nize lastimosa</i>	Jerónimo Bermudez	Texto narrativo	
1587	<i>Castro</i>	António Ferreira	Texto dramático	A 1ª das obras em texto dramático em língua portuguesa.
	<i>Os Lusíadas</i>	Luis Vaz de Camões	Texto lírico (Epopéia)	Juntamente com a obra anterior são considerados os textos que fixaram definitivamente a lenda, contribuindo para a construção do mito inesiano, segundo a tradição portuguesa – tragédia política.
1594	<i>Os Diálogos de Varia História</i>	Pedro de Mariz	Texto narrativo	Texto de charneira entre a historiografia e a literatura. Contém retratos e diálogos.
1600	<i>Primeira Parte das Chronicas dos Reis de Portugal</i>	Duarte Nunes Leão	Texto narrativo (prosa historiográfica)	
1606	<i>La Infanta Coronada</i>	Soares de Alarcão	Texto lírico (Epopéia)	
1608	<i>Geanologia Verdadera dos Reys de Portugal</i>	Duarte Nunes Leão	Texto narrativo (prosa historiográfica)	
1623	<i>Parallos de Principes e Varões Illustres Antigos</i>	Francisco Soares Toscano	Texto narrativo (prosa historiográfica)	
1628	<i>La Muerte de la señora Dona Ines de Castro, mujer del Principe Don Pedro de Portugal</i>	Francisco Manuel de Melo	Texto lírico (sonetos)	Transpõe da literatura castelhana para a portuguesa a cena da coroação de Inês, como sendo “facto histórico”, pormenorizando o <i>beija-mão</i> .
	<i>Epitome das Histórias Portuguesas</i>	Manuel de Faria e Sousa	Texto narrativo (prosa historiográfica)	
1630	<i>Reynar después de morir</i>	Velez de Guevarra	Texto dramático	Texto em castelhano, veiculando a tradição espanhola que coloca no centro do conflito a tragédia do ciúme.
1631	<i>Flores de España, Excelencias de Portugal</i>	António de Sousa Macedo	Texto narrativo (prosa historiográfica)	
1688	<i>Agnes de Castro</i>	M.lle de Brillac	Texto narrativo (Romance)	
1680	<i>Europa Portuguesa</i>	Manuel de Faria e Sousa	Texto narrativo (prosa historiográfica)	Segunda edição. A primeira terá sido em 1678.
1683	<i>Monarquia Lusitana. Parte Sétima</i>	Freio Rafael de Jesus	Texto narrativo (prosa historiográfica)	

DATA	OBRA	AUTOR	Tipologia de texto	Notas/ Comentários
16?	<i>Saudades de Donna Inês de Castro</i>	D. Maria de Lara e Menezes	Texto lírico	Poema tipicamente português, evocando um tema caro à produção literária nacional: a saudade.
1710	<i>Alcobaça Illustrada</i>	Frei Manuel dos Santos	Texto narrativo (prosa historiográfica)	Descrição detalhada da trasladação de Inês de Coimbra para Alcobaça.
1714	<i>Anno Historico, Diario Portuguez</i>	Pdr. Francisco de Santa Maria	Texto narrativo (prosa historiográfica)	
1727	<i>Elogios dos Reys de Portugal</i>	Frei Bernardo de Brito	Texto narrativo (prosa historiográfica)	
1730	<i>Historia del Reyno de Portugal</i>	Manuel de Faria e Sousa	Texto narrativo (prosa historiográfica)	Reedição póstuma da obra de 1628 do mesmo autor.
1733	<i>Demofonte</i>	Pietro Metastasio	Texto lírico (ópera)	
1745	<i>Inês de Castro</i>	Bianchi	Texto lírico (ópera)	
	<i>Fastos Politicos, e militares da Antigua, e nova Lusitania</i>	Inácio Barbosa Machado	Texto narrativo (prosa historiográfica)	Imagina a reacção de D. Pedro depois de saber da morte de D. Inês, descrevendo-o como “louco”.
1759	<i>Só o Amor faz Impossíveis</i>	Manuel José Paiva	Texto dramático	Este e o texto seguinte são traduções do texto de Guevara, muito popular na época.
1760	<i>Tragédia de Dona Iñez de Castro</i>	Manuel José Paiva	Texto dramático	
1774	<i>Castro</i>	Manuel Figueiredo	Texto dramático	
1781	<i>Castro</i>	Domingos Reis Quita	Texto dramático	
1789	<i>Nova Castro</i>	João Baptista Gomes Júnior	Texto dramático	Texto considerado um plágio abusivo dos textos de Guevara e Quita.
1793	<i>Mais vale amor do que hum reino. Ópera Demofonte em Trácia</i>	Francisco Luís Ameno (tradução)	Texto lírico (ópera)	
	<i>Inês de Castro</i>	Antoine Houdar La-Motte	Texto dramático	Texto em língua francesa, publicado pela primeira vez em 1723 em França
1799	<i>D. Iñez de Castro</i>	Angelo Talassi	Texto lírico (opera)	
1803	<i>“Cartas de D. Iñez de Castro ao Principe D. Pedro” in Composições Poéticas, Tomo 2º</i>	Curvo Semedo	Texto narrativo (Prosa poética)	Duas cartas escritas por D. Inês, sendo que na primeira Inês expressa o medo que m sonho presságio lhe transmite, temendo pelo seu destino; a segunda carta revela influências de um romance inglês <i>The Monk</i> (Lewis).
1805	<i>Conquista, antiguidade, e nobreza da mui insigne e ínclita cidade de Coimbra</i>	António Coelho Gasto	Texto narrativo (prosa historiográfica)	
1817	<i>D. Inês de Castro</i>	Condessa de Gentilis	Texto narrativo (prosa literária)	Tradução de Caetano Lopes de Moura.

DATA	OBRA	AUTOR	Tipologia de texto	Notas/ Comentários
1818	<i>Gabinete Histórico</i>	Frei Cláudio da Conceição	Texto narrativo (prosa historiográfica)	
	<i>Nova Castro</i>	José Joaquim Sabino	Texto Dramático	
1827	<i>História de Inês de Castro</i>	M.lle de Brillac	Texto narrativo (Romance)	Primeiro romance apresentado ao público português. Voltaria a ser reeditado em 1840.
	<i>Historia Chronologica, e Critica da Real Abbadia de Alcobça</i>	Frei Fortunato de S. Boaventura	Texto narrativo (prosa historiográfica)	
1835	<i>Inês de Castro</i>	Salvador Cammaro	Texto lírico (ópera)	
1839	<i>D. Ignez de Castro</i>	António Prefumo	Texto lírico (ópera)	
1840	<i>O Mosaico</i>	José da Silva Leal Júnior	Texto narrativo (Romance)	
1841	<i>Ignez de Castro</i>	Pietro A. Coppola	Texto lírico (ópera)	
1842	<i>D. Ignez de Castro</i>	António Gomes Monteiro	Texto lírico (Balada popular)	Inclui um diálogo entre o Rei e Inês.
	<i>Camões</i>	Almeida Garrett	Texto dramático	Partes XXI-XXIV: o desejo de reencontrar D. Pedro, leva Inês a encontrar o rei e a morte.
1843	<i>Os Amores de um filho de Inês de Castro</i>	Ferdinand Denis	Texto narrativo (conto)	Conto traduzido em 1844 para português.
	<i>Antologia Inesiana</i>	vários	Textos líricos	O Brasil conhece o mito inesiano, através do Conservatório, Rio de Janeiro.
1844	<i>D. Pedro e D. Constança</i>	vários	Texto dramático	
1846	<i>Ignez e Constança ou as duas rivaes</i>	Conservatório	Texto dramático	
1851	<i>“Arras por forro de Espanha”, in Lendas e Narrativas</i>	Alexandre Herculano	Texto narrativo (contos)	
?	<i>Inês de Castro. A Vingança</i>	Almeida Garrett	Texto dramático	
?	<i>Trilogia: A linda Ignez – A vingança do Justiceiro – Morta e Rainha</i>	Teófilo Braga	Textos dramáticos	
1867	<i>Romanceiro Português</i>	Teófilo Braga	Texto narrativo	
1869	<i>A Fonte de Ignez</i>	João de Lemos	Texto lírico (poesia)	
1875	<i>D. Ignez de Castro</i>	Júlio de Castilho	Texto dramático	
1885	<i>Penedo da Saudade</i>	João de Deus	Texto lírico (poesia)	
1890	<i>A Morta</i>	Henrique Lopes Mendonça	Texto dramático	Ao gosto do Romantismo, toda a acção decorre depois da morte de Inês.
	<i>D. Pedro</i>	José Sousa Monteiro	Texto dramático	

DATA	OBRA	AUTOR	Tipologia de texto	Notas/ Comentários
1898	<i>Ignez de Castro e Constança</i>	Eugénio de Castro	Texto lírico (poesia)	
1900	<i>Ignez de Castro</i>	Faustino da Fonseca	Texto narrativo (Prosa literária)	
	<i>“Tristes Amores”, in Mondego</i>	Manuel da Silva Gaio	Texto lírico (poesia)	
1905	<i>Os Filhos de Ignez de Castro</i>	Faustino da Fonseca	Texto narrativo (Romance Histórico)	Interesse pelo destino dos filhos de Inês, sobretudo por João e Dinis.
1910	<i>Ignez de Castro ou Reinार depois de Morrer</i>	Autor anónimo	Texto narrativo (Romance)	Texto publicado por Edições Romano Torres que altera os factos históricos, nomeadamente o espaço físico dos acontecimentos - em Castela.
1912	<i>Regresso ao Paraíso</i>	Teixeira de Pascoaes	Texto lírico (poesia)	
1913	<i>Pedro e D. Inês</i>	Antero de Figueiredo	Texto narrativo (prosa poética)	Integra a coroação de Inês em Coimbra e uma passagem em que D. Pedro trinca os corações dos <i>algozes</i> . Muito popular na época: foi traduzido em três línguas e conheceu onze (re)edições! Inspirou o romance de Elisabeth Younger, <i>The Heron's Neck</i> (1954).
1914	<i>Inês de Castro na Poesia e na Lenda</i>	Afonso Lopes Vieira	Texto narrativo (prosa ensaística)	
1915	<i>Pedro, o Cruel</i>	Marcelino Mesquita	Texto dramático	
1918	<i>Pedro, o Cru</i>	António Patrício	Texto lírico	D. Pedro ganha um novo epíteto: rei <i>saudade</i> . Cena de grande tensão dramática entre Pedro e as freiras do Convento, em Coimbra, aquando da trasladação de Inês.
1920	<i>Castro</i>	Júlio Dantas	Texto dramático	
1928	<i>Linda Inês</i>	Rocha Martins	Texto dramático	
1930	<i>O sangue de Inês</i>	Rocha Martins	Texto narrativo	
c.1930	<i>Inês de Castro</i>	César da Silva	Texto narrativo	
1937	<i>O Anel do Amor</i>	Artur Augusto	Texto narrativo	
1943	<i>A Paixão de Pedro, o Cru</i>	Afonso Lopes Vieira	Texto lírico??	Texto onde se focam os túmulos de Alcobaça e suas inscrições e os cabelos loiros da “colo de garça”. Servirá de base para o argumento de <i>Inês de Castro</i> , o filme de Leitão de Barros (1944/45)
1944	<i>Os amores de Pedro e Inês</i>	Joaquim Manso	Texto narrativo (Prosa literária)	
1951	<i>Paixão, Morte e Glória de Inês de Castro</i>	Ludovina Frias de Matos	Texto narrativo (prosa historiográfica)	
1952	<i>Príncipes de Portugal. Suas grandezas e misérias</i>	Aquilino Ribeiro	Texto narrativo (Romance Histórico)	Texto com muitos desvios dos factos históricos e muito pejorativo para a figura de D. Pedro.
	<i>Poemas Ibéricos</i>	Miguel Torga	Texto lírico (poesia)	

DATA	OBRA	AUTOR	Tipologia de texto	Notas/ Comentários
1953	<i>Inês de Castro na vida de D. Pedro</i>	Mário Domingues	Texto narrativo	
1957	<i>Linda Inês</i>	Armando Martins Janeira	Texto dramático	Obra traduzida noutras línguas, de grande sucesso, pelo drama humano que Pedro representa – universalidade do tema.
1963	<i>Teorema</i>	Helberto Hélder	Texto narrativo (conto)	Sobreposição de épocas onde os acontecimentos decorrem de forma anacrónica, criando o <i>fantástico</i> .
1968	<i>Viagens no meu reino</i>	Tomás de Figueiredo	Texto lírico (poesia)	
	<i>A Outra Morte de Inês</i>	Fernando Luso Soares	Texto dramático	Recupera e reitera a tradição portuguesa do conflito central eminentemente político, exortando: “matem essa lenda!”
1973	<i>Margem da Alegria</i>	Ruy Belo	Texto lírico (poesia)	
1982	<i>Poemas Ibéricos</i>	Miguel Torga	Texto lírico (poesia)	
1983	<i>Adivinhas de Pedro e Inês</i>	Agustina Bessa-Luís	Texto narrativo (Romance)	
1986	<i>Inesiana ou Bibliografia Geral sobre Inês de Castro</i>	Adrien Roig	Texto narrativo	
1990	<i>Memória de Inês de Castro</i>	António Cândido Franco	Texto narrativo (Romance Hist.)	Dá relevo a Teresa Lourenço.
1997	<i>Inês de Portugal</i>	João Aguilar	Texto narrativo	A partir do argumento realizado por José Carlos Oliveira para o filme homónimo.
2001	<i>A Trança de Inês</i>	Rosa Lobato de Faria	Texto narrativo (Romance)	Texto objecto de análise neste trabalho. Atualmente encontra-se a ser adaptado para cinema e será realizado por António Ferreira.
	<i>Pedro, lembrando Inês</i>	Nuno Júdice	Texto lírico (poesia)	
2003	<i>A Rainha Morta e o Rei Saudade</i>	António Cândido Franco	Texto narrativo (Romance Hist.)	
2004	<i>Triunfo do Amor Português</i>	Mário Cláudio	Texto narrativo	
	<i>Inês de Castro</i>	Maria Pilar del Hierro	Texto narrativo	
	<i>Lenda e História de Inês de Castro</i>	António de Vasconcelos	Texto narrativo (prosa historiográfica)	
2006	<i>O Amor Infinito de Pedro e Inês</i>	Luís Rosa	Texto narrativo (Romance)	Narrativa contada a partir da focalização de uma personagem da corte – o bobo.
2007	<i>A Estalagem dos Assombros</i>	Seomara da Veiga Ferreira	Texto narrativo (Romance)	Narrativa contada a partir da focalização da rainha D. Beatriz.
2008	<i>Inês de Castro</i>	Maria Pilar Q. del Hierro	Texto narrativo	
	<i>O Julgamento de Inês de Castro</i>	Artur Pedro Gil	Textos narrativos	Compilação de textos de vários autores, com comentários.
2011	<i>Elegias</i>	João Rasteiro	Texto lírico (poesia)	

II. A DERIVA CINEMATOGRAFICA DO MITO INESIANO

“O cinema é a arte de contar histórias com imagens”

Syd Field

1. A transposição do mito inesiano para o cinema português

O mito inesiano criado pela literatura cedo ultrapassou as fronteiras dessa semiose artística e se transpôs para o palco, sendo inúmeras as representações dramáticas com que esta (hi)stória – dramática, na sua essência, tanto em termos narratológicos, como no sentido corrente da palavra – se foi revestindo ao longo do tempo, principalmente a partir do século XVII. Não é, pois, de estranhar que a arte cinematográfica, descoberta nos finais do século XIX, também registre a tragédia de Dona Inês, logo no princípio do século XX.

Façamos agora o inventário dos registos filmicos, em língua portuguesa, que conseguimos apurar, até à data da redação desta dissertação. Começaremos por identificar as películas, seus produtores, realizadores e atores intervenientes. Sempre que possível, contextualizaremos as obras fílmicas na época em que foram realizadas e exibidas e a receção crítica de que foram alvo. Posteriormente, passaremos à análise detalhada da narrativa fílmica, no que concerne à sua ação, espaços físicos, psicológicos e sociais, tempo(s) e personagens.

Neste primeiro ponto deste segundo capítulo identificaremos o percurso do mito inesiano na produção fílmica nacional, estabelecendo, desde já, as primeiras relações que o código cinematográfico estabelece com o literário, focado (sumariamente) no capítulo anterior. Neste momento, interessa-nos as *interpretações* que o cinema fez das reproduzidas pela literatura do mito inesiano, mais do que os aspetos teóricos inerentes da transposição semiótico-comunicacional – análise que ficará para discussão no ponto seguinte deste trabalho.

1.1.Primeiros ensaios fílmicos: de 1901 a 1910

As primeiras transposições cinematográficas do mito inesiano que conhecemos de expressão portuguesa são uma de 1901, **Inês de Castro** realizada por António Leal, no Brasil, pela Labanca, Leal & Cia e uma outra de 1909, **Dona Inês de Castro**, realizada por Eduardo Leite, pela Photo Cinematographica Brasileira. Destes primeiros dois registos em película, apenas sabemos o que a Internet Movie Database (IMDb) informa, sendo como é considerada a base de dados mais completa sobre a produção

filmica existente⁸¹. Aqui, apenas se regista a ficha técnica dos filmes⁸². Ambos eram filmes mudos e a preto e branco, como todos os daquela época, já que estamos no dealbar da experiência cinematográfica – relembramos que os irmãos Lumière acabavam de registar a patente do cinematógrafo, havia cerca de seis anos!⁸³ Na verdade, as primeiras “fotografias animadas” do portuense Paz dos Reis são de 1896, data que marca o início da experiência cinematográfica portuguesa.⁸⁴

Do primeiro, de 1901, **Inês de Castro**, sabemos que foi realizado por António Leal, português que terá nascido em Viana do Castelo, em 1876, emigrando para o Brasil, onde morre em 1947. Para além de realizador, foi ator, produtor e diretor de fotografia – atividade que se revelou a mais produtiva e longa deste multifacetado criativo, tendo participado em cerca de oitenta e quatro filmes, de 1903 até ao ano da sua morte. Ainda segundo a base de dados IMDb, produziu e realizou mais de setenta filmes, de 1903 a 1918, a maioria curtas-metragens e documentários que incluíam inaugurações (como a *Inauguração da Avenida Rio Branco*, em 1905), ou comemorações de datas ou acontecimentos especiais (como o *Dia da Independência*, de 1906, ou *Um Rapto no México* de 1908). **Inês de Castro** teve como diretor de fotografia Alfredo Marzullo e contava no seu elenco com Adelaide Coutinho, Abigail Maia, João Barbosa, António Leite, Asdrúbal Miranda e João Colas, entre outros.

Em 1909, Eduardo Leite (de quem não conseguimos apurar nem a data de nascimento nem a da morte), realiza, participa como ator e escreve o argumento de **Dona Inês de Castro** que teve a sua estreia a 9 de agosto desse ano, no Brasil. Segundo a IMDb, Eduardo Leite foi ainda ator em quinze filmes (de 1906 a 1909), entre os quais se contam sete curtas-metragens, onde se inclui **Dona Inês de Castro**. Este filme mudo e a preto e branco teve, como diretor de fotografia e do departamento artístico, Emílio Silva e, a avaliar pela inclusão deste último, este filme terá tido uma

⁸¹ Cf. www.imdb.com

⁸² Para consulta detalhada da ficha técnica deste e de todos os filmes abarcados na nossa pesquisa, cf. Anexos p.218

⁸³ Louis e Auguste, filhos, colaboradores e herdeiros do industrial Antoine Lumière, fotógrafo e fabricante de películas fotográficas, proprietário da *Fábrica Lumière (Usine Lumière)*, instalada na cidade francesa de Lyon. A sua cumplicidade era tal que se casaram com duas irmãs, morando todos na mesma casa! O cinematógrafo foi uma máquina de filmar e projetor de cinema, invento que lhes tem sido atribuído mas que na verdade foi inventado por Léon Bouly, em 1892, que terá perdido a patente, de novo registada pelos Lumière a 13 de fevereiro de 1895. São considerados os fundadores da Sétima Arte junto com Georges Méliès, também francês, este tido como o pai do cinema de ficção. Louis e Auguste eram ambos engenheiros e era Auguste quem se ocupava da gestão da fábrica, fundada pelo pai. Dedicar-se-iam à actividade cinematográfica produzindo alguns documentários curtos, destinados à promoção do invento, embora acreditassem que o cinematógrafo fosse apenas um instrumento científico sem futuro comercial. A primeira projecção pública de apresentação do invento ocorreu a 28 de Dezembro de 1895 na primeira sala de cinema do mundo, o Éden, que ainda existe, situado em La Ciotat, no sudeste da França. Contudo, a verdadeira divulgação do cinematógrafo, com boa publicidade e entradas pagas, teve lugar em Paris, no Grand Café, situado no Boulevard des Capucines. O programa incluía dez filmes. A sessão foi inaugurada com a projecção de **La Sortie de l'usine Lumière à Lyon**. Méliès esteve presente e interessou-se logo pela exploração do aparelho. Os irmãos Lumière fizeram uma digressão com o cinematógrafo, em 1896, visitando Bombaim, Londres e Nova Iorque. As imagens em movimento tiveram uma forte influência na cultura popular da época: **L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat**, filmes de atualidades, **Le Déjeuner de Bébé** e outros, incluindo alguns dos primeiros esboços cômicos, como **L'Arroseur arrosé** (wikipedia).

⁸⁴ Informação fornecida pela edição, numerada e autenticada pelo editor, os CTT de Portugal, para assinalar os cem anos do cinema português, com textos de João Bernard da Costa e design de José Brandão e Teresa O. Cabral (1996).

conceção estética e visual que o seu antecessor de 1901 não regista – pelo menos na ficha técnica que chegou até nós. Contou ainda com um vasto elenco – vinte e cinco atores – entre os quais (e nomeamos apenas alguns) Isabel Monclair, Pilar de Bastos Regina Ferreira, Samuel Rosalvos, Eduardo Arouca ou Frankelin Rocha. A escassez de informação não nos permite indicar por quem eram os papéis distribuídos.

No entanto, pela pesquisa realizada – e apesar de não termos conseguido visionar o filme por este se ter perdido – podemos inferir, com alguma segurança, que esta segunda curta-metragem brasileira implicou um maior investimento no *mise-en-scène* da história de Inês que o primeiro. Teria sido importante verificar o tempo de duração do(s) filme(s) que, sendo classificado como *curta*⁸⁵ não deveria ultrapassar os dez minutos, para podermos imaginar que cenas da História e/ou da lenda do mito inesiano teriam sido escolhidas para desfilarem no filme e de que forma estas teriam sido organizadas como narrativa fílmica. Também não foram classificados quanto ao género, mas imaginamos que terão tido uma enorme carga dramática e uma representação bastante teatral. Infelizmente, não o podemos confirmar ou desmentir, uma vez que o seu visionamento se revelou impossível.

No que à produção nacional diz respeito, o primeiro filme “de reconstituição histórica: o primeiro do cinema português”, segundo M. Félix Ribeiro⁸⁶, é o intitulado **Rainha Depois de Morta**, datado de 1910 e foi realizado por Carlos Santos, produzido e distribuído pela Empresa Cinematográfica Ideal que “escolheu para seu primeiro trabalho de fôlego a lenda famosa de Inês de Castro, que o cinema mais tarde iria evocar numa ampla sequência do filme francês, de exteriores rodados em Portugal, «A Fonte dos Amores»⁸⁷, segundo uma obra original da escritora francesa Gabrielle Reval

⁸⁵ Atualmente, uma fita cinematográfica é considerada “curta” se não ultrapassar os sessenta minutos.

⁸⁶ RIBEIRO, M. Félix (1983), *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa. Félix Ribeiro (1906-1982) foi, segundo Luís de Pina (na altura da publicação da obra, o Diretor da Cinemateca Portuguesa e um dos que assina o prefácio da obra), um homem “que viveu quase tudo o que relata nestas páginas, assistiu pessoalmente à criação dos factos descritos ou guardou memórias recentes [à época de publicação da obra, 1983], pois o cinema, na altura em que começou a estudá-lo, tinha apenas um quarto de século.” (p. V) Médico de formação e jornalista de paixão foi um entusiasta do cinema português que se lançava nos seus primeiros passos, verdadeiro investigador da geração “que levou o cinema português ao rumo certo – Leitão de Barros, Lopes Ribeiro, Chianca de Garcia, Manoel de Oliveira, Jorge Brum do Canto”, para apenas nomear alguns. Participou na produção de alguns filmes, colaborou em revistas da área, como a «Imagem», o «Kino» ou o «Animatógrafo». Foi chefe de secção de cinema do Secretariado de Propaganda Nacional em 1935. Em 1980, quando a Cinemateca se separa do Instituto Português do Cinema, é promovido a Chefe de Repartição, mesmo se encontrando reformado. Foi-lhe atribuída uma sala com o seu nome em 1982, a título póstumo, aquando da inauguração oficial da Cinemateca Portuguesa. Também João Bêrnard da Costa, o outro nome que assina o prefácio, salienta ainda o tanto que a Cinemateca deve a Félix Ribeiro, sobretudo pelo papel que este desempenhou na divulgação em Portugal, no Salão do Palácio da Foz, nas décadas de 50, 60 e 70 do século XX, como Murnau e Dreyer, Griffith e Buster Keaton, Lubitsch e Renoir, Lang e Stroheim ou Stiller e Cecil B. de Mille, “entre tantos outros. Nomes lendários da história do cinema, referências básicas, mas de que nós nos achávamos então, totalmente privados (...). Onde, se não ali, nessa pequena sala, se poderiam ver então, em Portugal, esses clássicos?” (p.VII) J.B. da Costa sublinha, finalmente, a importância de Félix Ribeiro na organização de ciclos de cinema (europeus e americanos) nos escassos dois anos em que com ele colaborou.

⁸⁷ No seu título original, **La Fontaine de Amours**, 1924, um filme mudo, a preto e branco, filmado em Coimbra, com 84', e cuja sinopse encontramos na IMDb: “a French film star visits Coimbra and it's old university, and breaks a poor local girl's heart, as her fiancée turns his attentions to the foreign girl. In a play within the story, one is told the sad love story of Don Pedro, king of Portugal, and Inês de Castro.”

e interpretado por Jeanine Marey, com Gil Clary a personificar Inês de Castro, tendo a dirigir-los Roger Lion, em 1925.” [Ribeiro: 1983:49].

Júlio Costa⁸⁸, segundo Félix Ribeiro, “o nosso primeiro industrial do cinema”⁸⁹, no papel de diretor, convida Carlos Santos, “já então professor do Conservatório, para dirigir e interpretar um dos papéis do filme «Rainha Depois de Morta», de que o jornalista de *O Século*, Rafael Ferreira, aquiescendo ao pedido de Júlio Costa, também amigo seu, havia escrito aquilo a que hoje se chamaria planificação do argumento da autoria do mesmo Júlio Costa, embora tendo, naturalmente, por base a lenda de Pedro e Inês.” [Ribeiro:1983:49] Félix Ribeiro conta como, inicialmente, Carlos Santos “recusara terminante mas amavelmente esse convite”, citando o livro da autoria do próprio Carlos Santos, *Cinquenta Anos de Teatro*, as duas razões que justificaram a sua recusa “por falta de conhecimentos técnicos (...) sobre a arte cinematográfica ao tempo também balbuciante nos seus meios de expressão”; depois “porque à minha consciência repugnava ir engrossar com o meu desvairado cometimento a lista negra dos nefandos assassinos que degolaram o *Colo da Garça* aumentada com muitos outros que desde o século XIV têm caído como corvos por todas as formas literárias sobre a mirrada carcaça da desditosa senhora.”

Esta primeira reação não foi, afinal, irrevogável, já que Júlio Costa o convence a realizar e dirigir a obra fílmica, em 1910. O filme foi feito entre parentes e amigos. Júlio Costa convida o ator Eduardo Brasão – “sem dúvida o mais festejado e acarinhado dos actores do seu tempo”⁹⁰ e este, por ser de uma “ascendência, própria de um grande actor, foi ele mesmo a impor os nomes de Amélia Vieira, então sua mulher, o do filho desta artista (o próprio Carlos Santos, filho do anterior marido) e José Carlos dos Santos, vulgarmente conhecido pela alcunha de «Santos Pitorra» por ser de baixa estatura. O filme passaria a ter a seguinte distribuição: *D. Afonso IV*, Eduardo Brasão; *D. Pedro I*, seu filho, Carlos Santos; *Inês de Castro*, Amélia Vieira; *Álvaro de Castro*, seu irmão Pinto Costa; *Lopes Pacheco*, Tomás Vieira; *Álvaro Gonçalves*, Mendonça de Carvalho; *Pêro Coelho*, Mário Veloso (os três assassinos de Inês de Castro); os filhos de D. Inês, *D. João*, José Carlos Santos, *D. Dinis*, este representado por Madalena Caçador (em «travesti»); *D. Beatriz*, Maria Amélia Caçador; *Aia dos príncipes*, Isabel

(sublinhado nosso). Neste *drama histórico*, a fotografia ficou a cargo dos diretores Marcel Bizot, Paul Cotteret e Paul Thomas (IMDb).

⁸⁸ Júlio Martins Costa, filho de pai comerciante, compra e dinamiza, no alvor do século vinte, a Sala Ideal, em sociedade com João Almeida, “com o intuito de fazer voltar de novo para o popular cinema do Loreto a sua clientela, remodelava-o quase completamente, tendo as obras respectivas sido realizadas mesmo com a sala a funcionar, dando-lhe, dessa forma, um novo e mais agradável aspecto, a par de maiores comodidades para o público.” Desde 1908 que foi distribuidor, obtendo representação das principais entidades produtoras europeias e algumas americanas. Adquiriu material fílmico para a sua sala e depois emprestava “aos cinemas da província, já então em número suficiente para o bom caminho da sua distribuidora.” Entre outras iniciativas, produziu o “animatógrafo falado”, já que, na primeira década do século vinte os filmes eram mudos (cf. Ribeiro, 1993, p.43).

⁸⁹ Ribeiro, 1993, p. 41

⁹⁰ *Idem*, p. 50.

Berardi; *Um pajem*, Maria Machado.”⁹¹ Augusto Pina foi o autor dos cenários e da decoração dos exteriores e dos interiores.

O realizador, Carlos Santos (1871-1949), enteado de Eduardo Brasão, como vimos, ficou conhecido como um dos homens mais cultos do seu tempo, tendo dado um contributo inestimável como ator na Companhia de Teatro Nacional (que também o dirigiu, como já referimos), participando como ator no cinema como “Pedro” no filme de que falamos e deu ainda corpo à personagem “António” no filme **Rosa do Adro** de 1919 (IMDb).

M. Félix Ribeiro, antes de citar a crítica ao filme **Rainha Depois de Morta** em «A Folha de Lisboa», um semanário com formato de jornal, exalta “o trabalho excelente” de Carlos Santos” e que “conquistou um justo sucesso”, sendo esta “a primeira fita de arte, a primeira tentativa”, contrariando “a intenção de muitos desses que imaginaram ver nessa fita o insucesso, a incompetência sem recordarem que n’um paíz como o nosso, uma indústria como a que a Empresa Ideal iniciou seria mais uma gloriosa divisa”. Ribeiro comenta, desta forma, o filme:

“Em quatrocentos metros de película, pelo custo de 6 contos de reis e sob o título de «Rainha Depois de Morta», a lenda dos românticos e exacerbados amores de Pedro e Inês surgem pela primeira vez na tela branca de uma sala de cinema, sendo o filme acolhido com um êxito deveras assinalável e, aliás, merecido, até pelo significado da corajosa iniciativa. Foi estreado no Salão Central a 1 de Maio de 1910, ali tendo estado em exibição com uma semana de enchentes, facto muito significativo quando, na época, era hábito os cinemas mudarem de programa duas e até três vezes por semana.” [Teixeira: 1983:50]

Desta “fita verdadeiramente portuguesa, feita em Lisboa e com um Brazão que tem uma scena soberba e emocionante e com uma Amélia Vieira, que é a eterna e querida actriz do público, e [a] Carlos Santos, que ao seu trabalho se deve também o bom êxito da fita”⁹² pouco mais sabemos. À semelhança dos anteriormente referidos, também não conseguimos ver este filme por não haver nenhuma cópia que tenha sobrevivido até nós, pelo que não podemos fazer uma *sinopse* do seu conteúdo.

1.2. *Inês de Castro*, José Leitão de Barros, 1945

O segundo filme, com participação e cunho portugueses, é de Leitão de Barros, **Inês de Castro**. Estreou no cinema São Luíz, a 9 de abril de 1945, uma “estreia de gala” que contou com a “presença do Presidente da República, Óscar Carmona, membros do Governo e Corpo Diplomático” [Ribeiro: 1983: 516], tendo-a precedido uma antestreia a 24 de Dezembro de 1994 em Madrid, no cinema Coliseum.⁹³



⁹¹ *ibidem*

⁹² «A Folha de Lisboa»

⁹³ Obra citada, capítulo “Inês de Castro”, p. 510-516.

Na verdade, trata-se de uma película que, sem ter convénio entre os dois países, foi produzida “em regime paralelo ao de uma co-produção normal”⁹⁴ entre Portugal e Espanha⁹⁵. É o próprio Leitão de Barros quem, numa entrevista ao “Diário Popular” a 11 de dezembro de 1944, defende as vantagens desta coprodução: ambos os países ganham com a iniciativa, porque o filme se destina aos “dois mercados de antemão garantidos e que constituem o todo peninsular” e com a possibilidade de se alargar ao mercado da América Latina; **Inês de Castro** foi a primeira iniciativa para alcançar um público alargado; “filme grande, tanto no sentido espectacular e material, como nas suas dificuldades. É um grande motivo da História dos dois povos irmãos. O povo português é o seu grande autor, pois é ele que há quatro séculos retoca amorosamente a tragédia imensa da linda Inês, lenda erudita e não popular, que o povo adoptou na versão deliciosa de Camões.”⁹⁶

Félix Ribeiro destaca o “pendor nato de José Leitão de Barros pelos filmes de reconstituição histórica ou de evocação de uma época, vindo já dos seus velhos tempos da Lusitânia Filmes de 1918, com “o filme «Malmequer» (...) ou «A Severa» e «Bocage»”.⁹⁷ A ideia inicial do filme deverá ter partido do próprio Leitão de Barros e Félix Ribeiro reforça a ideia de se ter feito um “sério e exaustivo trabalho de investigação histórica”, tendo realizado “consultas a arquivos de Portugal e Espanha, a autores que evocaram ou abordaram em suas obras o drama de Inês, de Camões a Fernão Lopes, a Afonso Lopes Vieira e a Antero de Figueiredo, sendo a concepção do drama a que mais influiu no entrecho e execução do filme. Afonso Lopes Vieira prestou a maior colaboração literária; foi um colaborador muito decisivo na estrutura cinematográfica do filme”.⁹⁸ É, aliás, a este último autor a quem se atribui a revisão dos diálogos, relembrando José Matos-Cruz de que a obra *A Paixão de Pedro, o Cru* do próprio Afonso Lopes Vieira teria servido de base ao argumento cinematográfico do filme”.⁹⁹ [Matos-Cruz: 1982:265]

Em relação às localizações em que o filme foi rodado é também Félix Ribeiro [Ribeiro: 1983: 513] quem as enumera: alcáçovas de Lisboa, Coimbra e Montemor-o-

⁹⁴ Idem, p.510

⁹⁵ No número 11 da revista «Filmagem» de 15 de abril de 1944 é publicada a lista dos “colaboradores principais de **Inês de Castro**”, quase todos estrangeiros, maioritariamente espanhóis, à exceção do Diretor Administrativo (Oliveira Martins), dos Assistentes (Fernando Garcia e Óscar Acúrcio) e os Decoradores (João Fragoso e Manuel Lapa, este último também desenhou os figurinos). Da notícia, destacamos o parágrafo que revela o orçamento para o filme, da parte portuguesa: “Como é sabido, o Comissariado do Desemprego emprestou à Filmes Lumiar a soma de 700.000\$00 para a versão portuguesa do filme, cujos interiores serão feitos em Espanha. No nosso país serão filmados cerca de 80% das cenas de exterior, entre as quais se destacam duas grandes batalhas, o enterro de Inês de Castro, etc..” (arquivo da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, obra não impressa).

⁹⁶ RIBEIRO: 1993: 511.

⁹⁷ Idem, p. 510.

⁹⁸ Idem, p.511.

⁹⁹ MATOS-CRUZ, José (1982), “Retrospectiva Leitão de Barros, *Inês de Castro / 1945*”, in *Textos Cinemateca Portuguesa*, pasta nº 3, Lisboa, Cinemateca Portuguesa (obra não impressa). Neste artigo, Matos-Cruz sublinha a experiência do realizador (Leitão de Barros) que terá encetado várias co-produções, estabelecendo um paralelo entre **Inês de Castro** e **Vendaval Maravilhoso**, tendo esta última experiência de coprodução deixado em Leitão de Barros “cépticas recordações, nos últimos anos de vida, e em particular pelo azedume que lhe ficara pelo fracasso comercial de **Vendaval Maravilhoso**. (op.cit., p. 265).

Velho, tendo sido necessário fazer a reconstituição de lugares da época em Alenquer, Cantanhede, Santa Clara, Leça do Bailio e Vila da Feira, projeto levado a cabo pelo técnico russo Pierre Schild, e pelos arquitetos espanhol Francisco Escriña e o francês J. Simont, com todo um “cuidado e rigor da produção”. Aliás, a longa lista dos técnicos que colaboraram na concretização do filme, a maior parte deles estrangeiros, e facto de o filme ter sido coproduzido pela Faro Filmes nos estúdios Roptence, em Madrid, conferia a esta obra fílmica, à altura em que foi executada, um estatuto e um impacto (no público e nos críticos) inéditos até então.

Talvez por isso, na altura da estreia, a crítica foi unânime em “elogiar o aspecto material do filme”, mas “já não o foi quanto ao intrínseco valor cinematográfico da obra acabada”. Entre as páginas 513 e 514, Félix Ribeiro cita vários jornalistas que marcaram a receção crítica não unânime ao filme.

A primeira transcrição é a de Roberto Nobre, da «Seara Nova», que escreveu: “Não confiando nos valores dinâmicos Leitão de Barros não se entrega aos valores da efabulação, ao poder da sugestão da história contada, que de resto tem dificuldade em contar. Não prefere em cenas escalonadas ao longo do filme a evolução psicológica das personagens. Tudo ali é desgarrado e esquemático, cenas meramente alusivas sem o aliciante «du roman» em imagens.”

Já Domingos Mascarenhas, na «Acção», refletia deste modo sobre a película:

“Se sobre a composição do argumento só encontrei motivos para aplaudir, (...) o mesmo não sucedeu no tocante à sua planificação. Na verdade julgo bastante precária a construção cinematográfica do filme. Sobretudo em mais de metade da fita – a contar do princípio – a acção é *contada* como poderia ser numa novela, em vez de ser *vivida* como deve ser num romance... ou num filme. (...) Em contrapartida afirmo que com o seu agudíssimo sentido estético Leitão de Barros brinda-nos ao longo de toda a fita com imagens transbordantes de expressão plástica que impõe, sem dúvida alguma – um grande espectáculo – um dos seus maiores espectáculos.”

Por sua vez, Francisco Mata, n’ *O Século*, dizia que era fácil “depreender, (...) que, Leitão de Barros acertou em cheio ao evitar com hábil destreza o perigo de cair no estilo discursivo ou enfático, preferindo antes caminhar directa e corajosamente ao encontro do conflito humano – grande nas suas linhas simples, fortes, gravadas a fogo. As figuras que participam na história fê-las Leitão de Barros igualmente, moverem-se impulsionadas pela verdade dos seus sentimentos primitivos, veementes instintivos, sem nuances nem labirintos a atenuá-la.”

Por seu lado, Luís Forjaz Trigueiros, no *Diário Popular*, referindo-se mais aos aspetos histórico e literário, comenta que,

“Perante realização desta qualidade em que o espectacular e o monumental sobrepõem qualquer outra faceta, podem parecer acessórios quaisquer pormenores de carácter histórico. (...) Influências nocivas, também, a da excessiva concessão ao espectacular, ao bonito que faz correr ao Cinema (ou ao teatro) o perigo de se confundir com as belas-arts. Sob esse aspecto cremos

que se está a criar em Portugal um gosto excessivo pelo figurinismo catita para regalo dos olhos, mas sem qualquer comunicação com a sensibilidade. Em «Inês de Castro» mais uma vez tal facto se verifica prejudicando com certa atmosfera de exibição pública ou de reconstituição mais ou menos estética e fantasista, conforme as circunstâncias, a credibilidade humana – só ela – é o factor de adesão sensível.” (sublinhado nosso)

Esta “tendência decorativa” de Leitão de Barros, a que o próprio chamava estilo ópera “e que ultimamente se vinha refinando, com uma sobrevalorização de cenários e figurinos, em desprimor da paisagem natural, ou dos tipos populares” é justificada por José Matos-Cruz, em 1982 no artigo já citado, pelos meios técnicos que Leitão de Barros encontra “em Espanha – as infra-estruturas ideais para explorar, em toda a sua dimensão lendária, uma intriga tão estimulante como os amores funestos de Pedro e Inês. Muito se discutiu, na altura da estreia, sobre a coerência episódica da narrativa ou mesmo quanto à consistência da paixão exposta, tendo até Ignacio José Veríssimo, em «Vanguarda» (Rio de Janeiro [o filme estreia no Brasil, nesta cidade, a 22 de Julho de 1946]), comentado que “Inês de Castro” é um lindo filme, mas mentiroso.” [Matos-Cruz: 1982:266] (sublinhado nosso).

Esta controvérsia que gerou o argumento pelas questões de fidelidade à História foi, desde logo, antecipada por Leitão de Barros que, segundo Matos-Cruz, terá prevenido que “os pormenores de fidelidade tinham sido propositadamente postos de lado – como aliás era próprio do seu temperamento, e ficara bem patente em **A Severa**. Preferindo as histórias à História – segundo um jogo de emoções e litígios, onde o recorte psicológico ressalta duma marcação e de um cenário teatrais (...). Seria estulto abordar a idoneidade das figuras caracterizadas, ou dos conflitos em que se enleiam – os riscos que envolveriam a independência do reino, a ponto de forçarem a conduta de Afonso IV; a trágica atracção de Inês de Castro, os pormenores que rodearam seu assassinato, e como se tornou *rainha depois de morta*... Ou, principalmente, como era na verdade Pedro, o Cru”. Leitão de Barros terá secundarizado esta problemática da História que está subjacente ao argumento, dando primazia aos aspetos técnicos, revestindo-a numa “composição faustosa”, de “cenografia monumentalista”. Deste modo, e ainda, segundo Matos-Cruz, “o realizador atinge notável apuro estético em termos de iluminação, relevo, escalas e volumes, profundidade de campo, matizes e contraste de preto e branco, para o que contribui a competente equipa de artistas e técnicos de que se rodeou” (*ibidem*).

Em 2008, António Rodrigues¹⁰⁰ sublinha as competências de Leitão de Barros como realizador e, sem ignorar os meios técnicos de que dispôs, considera que este “resolve de modo notável as passagens mais célebres da história, o **assassinato de**

¹⁰⁰ RODRIGUES, António, “*Inês de Castro / 1945, Um filme de Leitão de Barros*”, in *Textos da Cinemateca Portuguesa*, Pasta nº 106, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 1 de Fevereiro de 2008 (obra não impressa).

Inês, a ceia, o coroamento da rainha morta”, recorrendo a estratégias e opções que se revelam verdadeiramente eficazes:

“Na sequência do **assassinato**, a montagem paralela cria uma verdadeira tensão dramática, num *crescendo*, que se resolve num busco silêncio e num grande plano da mão de Inês, num desenlace sucinto e eficaz. Na ceia, magnificamente fotografada, que começa por um uivo de um cão, como sinal de mau agouro, todas as **execuções dos assassinos de Inês** são em *off*, transmitidas pela voz. Aqui, a opção do realizador foi fazer do príncipe um demente e ele conseguiu o prodígio de conter o actor principal [António Vilar], sem resvalar nunca para o grotesco e o *grand guignol*. Esta sequência é tratada como uma grande cena teatral no interior da narrativa, assim como o **coroamento**. Também nesta cena, Leitão de Barros deu provas de qualidades de realizador: na grande sala às escuras, sem janelas, que parece um túmulo gigantesco, Inês está debaixo de um véu branco, um véu de noiva, que a torna ao mesmo tempo mais visível e mais impalpável.” [Rodrigues: 2008:16]

António Rodrigues tece outras considerações sobre o filme, contestando o facto de ter sido considerado “pomposo”, como vimos, pelos críticos da época, e contrapõe, classificando-o, de um modo geral, como um filme de tom “grave, pois conta uma história de amor e morte”, concordando, todavia, com a maioria daqueles que apontaram o seu “fundo político” como tendo sido tratado “quase como um elemento anexo”. Este crítico prefere abordar a obra como um todo, pois, analisado desta forma, o filme contraria o que a sua abertura parecia adivinhar:

“E não se trata de uma obra parada, rígida, estática, como o comprova a primeira sequência narrativa, organizada num *travelling* lateral, que é seguido por um deslocamento colectivo dos personagens, a viagem da comitiva real rumo a Portugal. As aptidões de *metteur en scène* de Leitão de Barros são particularmente visíveis na maneira subtil e eficaz como ele transforma uma mulher na outra, a princesa e a dama de companhia, a “legítima esposa” e a amante que é o objecto de desejo e da paixão do homem. Esta transferência, esta transformação de uma mulher na outra, é feita gradativamente, por meios visuais, com verdadeiras ideias de cineasta.” (*ibidem*)

O facto (histórico) de D. Pedro ter conhecido Inês e Constança ao mesmo tempo, e de não saber quem é quem, é abordado de diferentes maneiras nos diversos registos fílmicos que visionámos. Neste filme agora em análise, o realizador escolhe então o cortejo real da chegada da esposa “contratada” com a sua aia, e Rodrigues sublinha a astúcia do realizador Leitão de Barros pelo processo visual utilizado, a três compassos, digamos assim, e que começa, primeiro, por “associação”, passando pela fase de “fusão” e terminando com a “dissociação” das duas mulheres que viajam, inicialmente lado a lado. Ao longe, o príncipe não sabe qual é a sua noiva (com)prometida – estão “visualmente associadas”. Quando a princesa Constança dita uma carta, o espectador ouve e vê o rosto de Constança, mas quando a câmara recua, vemos que é a mão de Inês que a escreve – fase de “fusão”. Finalmente, as duas figuras femininas tornam-se distintas, quando Pedro e Inês se encontram no quarto contíguo ao de Constança – o momento decisivo da “dissociação”. Inês passa,

definitivamente, para o centro da ação, na última cena em que as duas mulheres estão juntas no quarto, através de um jogo visual, da “sombra para a luz” – Constança, rígida, pálida, como se *morta* estivesse, porque *morta* está para o príncipe e para a ação narrativa, excluída do coração de Pedro e derrotada pela luz do protagonismo que Inês, entretanto, adquirira na história e na vida do infante. Segundo A. Rodrigues, “também isto é uma ideia de cineasta, também isto faz parte do vocabulário do cinema clássico bem assimilado.”

Sobre esta técnica de passagem da sombra à luz, a sua competente eficácia é atribuída, para além da sensibilidade do realizador, à qualidade da fotografia em **Inês de Castro**, da responsabilidade de Heinrich Gärtner, um alemão que começou a trabalhar em 1915 e viveu em Madrid (cidade onde as cenas de interior foram filmadas, relembramos), desde o início da Segunda Guerra Mundial. A. Rodrigues acrescenta que “os belos jogos de sombra da fotografia de Gärtner não proporcionam apenas beleza visual ao filme”, compensando a agora relativa pobreza dos cenários, equilibrando “a forma do objecto cinematográfico” [Rodrigues: 2008:16].

No que à interpretação dos atores diz respeito, os críticos da época destacaram, sobretudo, o desempenho de António Vilar, no papel de D. Pedro, cabendo a Domingos Mascarenhas o comentário mais elogioso, no seu artigo para a «Acção», e que Félix Ribeiro transcreveu na obra já citada, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1949*, e que agora revisitamos para ilustrar a forma entusiasta com que este ator da época foi recebido. Mascarenhas passa, ainda, em revista, a prestação do restante elenco, antes de registar a “valiosa colaboração portuguesa” desta coprodução, da qual destaca “os nomes de Afonso Lopes Vieira e Manuel Lapa, o primeiro que supervisionou os diálogos, o segundo que desenhou os figurinos”, registo com o qual Félix Ribeiro termina a transcrição da crítica de Domingos Mascarenhas que dizia, então, a propósito da interpretação do elenco:

“A interpretação revela um actor de primeira grandeza que em algumas cenas de emotiva intensidade dramática justificaria um primeiro prémio da Academia. Finalmente! O cinema português apresenta o seu primeiro actor com classe internacional! Chama-se **António Vilar**. O que de doentio, desesperado, louco, mórbido no dado por António Vilar apertado, certo e que manda arrancar os Inês é inesquecível. distante, loura e calma temperamento exaltado



carácter de D. Pedro, é com um sentimento notabilíssimo. A cena em corações dos algozes de **Alicia Palácios** é uma Inês em contraste com o de Pedro. Melhor nas cenas

de amor do que nos momentos dramáticos, fortes. **Maria Pradera** teve a resignação de uma Constança preterida, doente e infeliz. A seguir um grupo de actores portugueses constitui valioso naipe ao lado de Vilar, honrando indubitavelmente o cinema nacional. Seria tolice dizê-lo por uma questão de patriotismo ou patrioteirismo mas manda a verdade afirmar que Raul de Carvalho, Erico Braga, Villaret e Ruas representam com brilho. Alguns como

Villaret tiveram intervenções menos do que episódicas mas nem por isso as fizeram sem acerto. Pelo contrário, foram actores excelentes.”¹⁰¹

Esta película, com “11 partes e 2995 metros” (detalhe fornecido por M. Félix Ribeiro) conquistou o mais alto galardão oficial das entidades espanholas, “merecendo a honra de ser classificado como obra de interesse nacional”, honra só conseguida antes por dois filmes espanhóis (**El Clavo** e **Eugénia de Montijo**). Entre outras benesses, este reconhecimento permitia à firma produtora escolher “o local e a data da estreia em qualquer cinema espanhol de estreia, preterindo qualquer contrato” [Ribeiro: 1983: 516].

Foi mais bem recebido e reconhecido em Espanha, onde ganhou o 1º Prémio em outubro de 1947 no concurso oficial dos melhores filmes estreados em Espanha, (no valor de 400 mil pesetas!¹⁰²), do que em Portugal, talvez por se poder fazer uma “leitura política de **Inês de Castro**, transportando a aliança política entre Castela e Portugal para o período de realização do filme e a aliança entre as duas obscurantistas ditaduras ibéricas (...): as últimas palavras do filme afirmam que esta história é o *símbolo eterno de Portugal e Espanha*” [Rodrigues: 2008: 15-16]. Continua a ser um filme “julgado sem ser visto”, porque associado aos anos do *cinema clássico* português dos anos 30, 40 e 50, durante os quais os filmes realizados eram, “na sua maioria, (...) de facto, medíocres, provincianos e altamente representativos do paupérrimo imaginário e da sinistra ideologia salazarista. Quase quarenta anos depois da morte de Salazar, a atitude de rejeição da maioria dos espectadores em relação a estes filmes continua a ser total, ao ponto de se recusarem, pura e simplesmente, a vê-los. Os críticos mais qualificados também não os levam a sério, não se dão ao trabalho de analisá-los e eventualmente desancá-los, o que faz com que a maioria dos textos disponíveis sobre estes filmes seja de teor provinciano e pós-salazarista, exactamente como os objectos que analisam. (...) O resultado é que os objectos cinematográficos dignos de interesse do cinema português deste período são postos no mesmo saco que os piores pastelões: nem sequer são vistos.”¹⁰³

Em França foi visto em 1948, aquando da sua estreia em Paris a 25 de Fevereiro, no cinema Biarritz. e na Alemanha foi apresentado pela primeira vez em Hamburgo, sob o título de **Sangrenta Vingança Real**” segundo Félix Ribeiro, “com deficiências na dobragem em alemão”¹⁰⁴.

¹⁰¹ RIBEIRO, M. Félix (1983), *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, p. 153.

¹⁰² A revista «Filmagens», na sua publicação nº 41, de 11 de Outubro de 1945 dá conta que em Madrid, a 9 desse mês, “o filme hispano-português **Inês de Castro** obteve o 1º Prémio de 400.000 pesetas no concurso das melhores películas cinematográficas fílmicas em Espanha na temporada passada”. O artigo apresenta ainda o filme em corealização, com Leitão de Barros, como o realizador português e Augusto Viñola, o espanhol.

¹⁰³ Rodrigues, 2008, p.45-46.

¹⁰⁴ Ribeiro, 1993, p. 156.

Analisemos, de seguida, o filme que pudemos visionar através de uma cópia em VHS da Lusomundo, de 1997, numa versão restaurada, mas já não em muito bom estado, sobretudo no que ao som diz respeito.

O filme (relembramos, a preto e branco) começa com um genérico longo (aproximadamente de dois minutos e meio) onde os créditos começam com uma dedicatória a Vieira Natividade, “o primeiro que leu nos túmulos de Alcobça a tragédia de amor”¹⁰⁵ que o filme pretende imortalizar. A música sacra que acompanha o desfilar dos nomes do elenco e da equipa técnica inscritos em pedra acentua a solenidade do início da narrativa que um narrador (João Villaret) em voz *off* vai contar, dos 2’44” aos 4’37”, fazendo a transição das pedras que vimos para os túmulos de “Pedro, o Justiceiro, e Inês, colo de garça” em Alcobça, “onde o espírito pátrio foi criado”. O narrador dirige-se a todos que viajam até esta cidade e anuncia que “vamos contar a história dessa eterna saudade”, a “crua vingança e remorsos finados” de quem mandou lavrar nos túmulos “não a Paixão de Cristo, mas a sua paixão”, um “amor tão belo e fundo que não pôde caber cá nesta terra e que prometeu ser fiel, ser feroz e ser doce neste supremo adeus até ao fim do mundo”. A voz deste narrador voltará a ser ouvida ao longo da narrativa para ir dando indicações de espaço e de tempo, resumir a ação ou concluí-la, como faz no final do filme, como quem fecha esta viagem ao passado, depois de D. Pedro se despedir da sua Inês, e um grande plano voltar a mostrar os túmulos para que o narrador possa fazer um salto até ao presente, afirmando que os dois “dormem no silêncio de Deus, em régia pompa, D. Pedro português e a Inês espanhola, ele, amoroso e poeta em sua alma, ela, carnal e bela no seu corpo. Ei-los aqui, a par mas separados, como símbolo eterno de Portugal e Espanha. Deixai-vo-los dormir, sonhar de amor, até ao fim do mundo” (narrador, a partir dos 96’ até ao fim). Durante a narrativa fílmica, todas as outras indicações espaço-temporais vão sendo dadas ao espectador, ora explicitamente através das inscrições da data e do local (como a primeira, “*Castela, 1340*”) ora mais indiretamente, através das falas das personagens.

É então em Castela que começa a narrativa. D. João Manoel, pai de Constança, assiste à leitura do contrato de casamento da sua filha com D. Pedro de Portugal que se faz representar por dois nobres que prometem, em seu nome, que Pedro será “um marido fiel e honrado, como mestre destro nas armas e apurado nas finezas do entendimento” (nobre, 6’). Este compromisso não será cumprido por D. Pedro e tal facto será sublinhado na audiência a que o rei Afonso IV preside e onde se decide o destino

¹⁰⁵Manuel Vieira Natividade é considerado como o primeiro historiador moderno de Alcobça, in *Pedro e Inês* (1910) e que, perante a Iconografia dos seus Túmulos, defendeu a tese de que a morte de Inês terá sido por degolação. Num Serão Literário e Musical organizado em 17 de Agosto de 1913 pelo próprio Vieira Natividade, Afonso Lopes Vieira, o coargumentista do filme em análise, proferiu uma conferência sobre “Inês de Castro na Poesia e na Lenda”, referindo pontos interessantes e novos como a evocação e a aproximação dos amores de Tristão e Isolda, os namorados imortais, aos amores de D. Pedro e Inês. Afonso Lopes Vieira trabalha num pequeno poema em prosa em que o conto medieval é singelamente narrado, no género do célebre livro de Bedier, *Le Roman de Tristan et Iseult* (in *Inês de Castro até à Eternidade: As comemorações inesianas* (2005) e *Alcobça*, Fleming Oliveira, publicada em 2010 no site www.inesdecastro.com).

de Inês – aproximadamente aos 54', como adiante verificaremos. Ora, a escolha desta cena para o início da narrativa não parece inócua de significado para a intencionalidade comunicativa da narrativa e será porventura a primeira das “mentiras” a que Ignacio José Veríssimo se referia no seu artigo quando expressou a sua opinião sobre o filme. Ela afasta-se do que conhecemos da História, dando um protagonismo, desde logo, a Castela, na decisão deste matrimónio, a uma figura que se apresenta com o fausto e o poder análogos aos de um rei, o que, como sabemos e analisámos no primeiro capítulo deste trabalho, não correspondia à verdade. D. João Manoel era de facto um nobre poderoso, mas não é a ele a quem é os historiadores atribuem a celebração do contrato de casamento de D. Pedro. Como pai de Constança, sabemos da História, que já tinha falhado o casamento da filha por pelo menos duas vezes, sendo historicamente comprovado que esta já tinha sido casada e repudiada com e por D. Afonso XI! A habilidade de manter as boas relações com os reinos vizinhos é um atributo de D. Afonso IV, o monarca português, conhecedor das consequências que o casamento dos infantes poderia ter. Porém, não é Afonso IV quem abre a narrativa, mas D. João Manoel – aliás, como veremos adiante, o soberano português só aparece muito mais tardiamente na narrativa fílmica (à meia hora do filme), numa situação muito mais informal e simbolicamente a cuidar de um animal ferido, secundarizando, deste modo, o poder de intervenção e decisão de Portugal neste delicado relacionamento entre os dois povos peninsulares.

Muitas explicações podem ser encontradas para esta *deslocação*¹⁰⁶, nomeadamente aquela que se reporta ao financiamento do filme, maioritariamente espanhol, bem como à dependência portuguesa dos meios técnicos espanhóis e europeus. Mais importante do que descortinar os motivos, não podemos ignorar o efeito desta e de outras escolhas dos realizadores para a construção do *meaning* da narrativa e que tanta polémica suscitou na época da estreia do filme.

A cena seguinte é uma poderosa cena de exterior, exibindo as comitivas de Constança e a de Pedro que vai ao seu encontro na fronteira. Enquanto viajam, as duas mulheres, Inês (Alicia Palácios) e Constança (Maria Dolores Pradera) conversam, denunciando imediatamente posturas diferenciadas em relação ao que espera aquela que poderia vir a ser a futura rainha. Constança está apreensiva, mostra-se insegura em “abandonar as terras de Castela” e só confia em Inês, “ a única pessoa em que posso amparar-me” (Constança, 8' 04”). Inês devolve-lhe a confiança, pedindo-lhe que se anime, porque “D. Pedro é gentil” (Inês, 8' 40”). A cena estabelece, desde logo, também, a relação de proximidade entre as duas personagens femininas. Esta caracterização – direta e indireta – das personagens e da sua relação entre si funciona

¹⁰⁶ O termo é aqui usado como o usam Sara Cortellazo e Dario Tomasi (1998) quando identificam os “princípios da adaptação e as “operações” subjacentes aos processos de transposição literária para o cinema. No ponto seguinte deste capítulo, determo-nos-emos mais detalhadamente sobre este assunto.

para a economia dramática como prenúncio de duas personalidades diferentes: Constança é uma mulher insegura; Inês, confiante.

Quando Pedro (António Vilar) vê as duas mulheres apeadas e se prepara para se encontrar com Constança, ainda comenta, com um cavaleiro que o acompanha, qual das duas será. A aposta do cavaleiro vai para “a loura, a graça de Castela”, mas, afinal é a morena quem atravessa a ponte de madeira para encontrar a meio caminho D. Pedro. Este equívoco parece-nos propositado, assim como é simbólico o encontro dos protagonistas a meio da ponte. O equívoco funciona para a economia dramática, preparando o espectador para a associação, fusão e individualização das duas mulheres – como bem apontou António Rodrigues –, antecipando o triângulo amoroso que se vai gerar. O simbolismo do encontro a meio da ponte é, para nós, político, com Pedro e Constança a representar os respetivos países, Portugal e Espanha, sinédoque (ou metonímia) da aliança entre os territórios vizinhos que vai acontecendo desde o início da narrativa até ao final, numa frágil ponte de madeira, suspensa, como a própria relação entre os dois países. Esta associação política culmina – como apontaram os críticos – com a última fala do narrador do “símbolo eterno de Portugal e Espanha”. Aliás este é o mote de toda a intriga que se desenha no conflito que vai trazer o dilema entre as razões de Estado e as razões do coração, uma vez que elas parecem chocar e incompatibilizar-se, as primeiras com as segundas, quando os Castros pretendem, através da relação de Inês com Pedro, unir Portugal, Leão e Castela num reino só.

Esta conspiração é-nos apresentada a partir dos 14’ 35”, quando os irmãos de Inês, Álvaro Perez de Castro (Ramón Martori) e Fernando Castro (António Casas) se encontram com Inês, a “colo de garça” por quem Portugal se enamorou, e lhe revelam “o segredo” que os trouxe a este reino: “Portugal deve ser nosso aliado” já que “Portugal e Castela esperam por um rei capaz de casar os dois destinos” (Fernando Castro, 15’ 30”). Como os Castros têm “sangue real” (ainda que pela linha da bastardia, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho), contam com Inês para subir “de novo ao trono” (Álvaro Perez de Castro, 15’ 56”). Inês mostra-se impotente e sublinha a posição dos portugueses que não querem essa aliança. Os irmãos contrapõem, com o argumento de que “os povos querem o que os seus senhores lhes dão e nós queremos dar ao país grandeza. É mister que o novo Rei saiba entender a glória que o espera. Afonso de Portugal está velho, não há por que esperar muito mais!” (16’ 20”). De Inês, os irmãos esperam que fale com Pedro do seu projeto e o convença a aceitá-lo. Inês mostra-se receosa por ela e por Pedro, já que “Castela não é Portugal”, mas os irmãos mostram-se solidários com Pedro se ela fizer “como nós te ensinámos”, seduzindo-a com o poder que o futuro rei de Portugal poderá ter em Castela, em Leão e no mundo.

Se Inês cumpre as instruções dos irmãos, nunca o vemos confirmado (ou desmentido) no ecrã. O que vamos assistindo é a uma Inês que vai modelando a sua personagem, alterando o seu comportamento, contrariamente ao que alguns críticos

apontaram como falha do filme, sem “evolução psicológica das personagens” (Roberto Nobre). Inicialmente, Inês recusa as investidas do príncipe português – a primeira ocorre na presença de Constança, quando Inês canta e tange na harpa um “cantar de amigo” que Pedro conhece e acompanha, ensinando a toada de Coimbra a Inês (12’ 46”). Esta é também a primeira vez que as mãos - *motivo*¹⁰⁷ na obra, repetidamente usado, sobretudo nos momentos-chave da personagem feminina, nomeadamente na cena da sua morte e do beija-mão – as mãos, dizíamos, dos dois se tocam. Pedro vai elogiando tudo o que Constança trouxe de Castela porque “é de enorme formosura” (Pedro, 13’45”) e procura Inês nos corredores escuros do castelo onde coabitam os três. Inês vai resistindo, suplicando ao príncipe que se recorde quem ele é, mas vai cedendo aos seus beijos, primeiro roubados, depois consentidos, nomeadamente aquela que o Martim, o Bobo/ Narrador (João Villaret) vê na sombra do quarto contíguo ao de Constança, depois de ter nascido D. Fernando (21’30”).



Numa fase posterior, Inês sente-se incomodada com os “olhares e sorrisos que ferem como punhais” (Inês, 30’ 30”) de todos os que convivem com eles. Pedro sugere-lhe que fujam para Condeixa, para que ela esteja “escondida do mundo, que te quero só mim” (Pedro, 31’).¹⁰⁸ A localização do esconderijo de amor dos dois também é um desvio ao que conhecemos da História, mas, dada a proximidade geográfica de Condeixa com Coimbra e os Paços de Santa Clara onde, de facto, Pedro e Inês viveram, parece-nos uma deslocação inofensiva.

Durante o batizado do Infante, todos os que assistem testemunham os olhares de Pedro e há mesmo quem comente a “fraca defesa” de Constança, ao convidar Inês para madrinha do filho, tendo esta talvez juntado os dois “mais do que devia”. D. Constança está ausente desse festim, apenas apreciando a festa de longe e por pouco tempo, o suficiente para ver o enamoramento de Pedro por Inês, que, ao ver Constança, se retira da festa. A música (José Muñoz Molleda) vai acompanhando, em crescendo, a tensão criada pela troca de olhares. É ainda nesta cena de celebração do batismo que assistimos ao confronto verbal entre os dois Álvaro – o Castro, irmão de Inês, e Álvaro Gonçalves (Alfredo Ruas). Parecem discutir gastronomia, a propósito das trutas que degustam, mas na verdade discutem o futuro político de Portugal e Castela e se o “Tejo só é grande quando entra em Portugal” para o Álvaro português, “o gosto das trutas de Castela há-de vencer”, segundo o Álvaro espanhol (23’ 56”). Este discurso metafórico carrega toda a tensão dramática que Pedro e Inês personificam e vai lembrando ao

¹⁰⁷ Usamos este termo no sentido narratológico, isto é, como a mais pequena parcela dramática do texto que se vai repetindo ao longo da narrativa, “guardando sempre uma configuração reconhecível” que contribui para a construção artística da obra [Reis e Lopes: 1996:242-243]. Pedro quererá ver “as mãos que mataram Inês” (aos 80’) quando Álvaro Gonçalves e Pero Coelho são trazidos à sua presença. As mãos vão ser ainda *motivo* na obra de Rosa Lobato Faria, *A Trança de Inês*.

¹⁰⁸ Este posicionamento de Pedro como amante de Inês enquanto Constança ainda vive também é assumido em *Inês de Portugal* (1997), mas abandonado na série televisiva *Pedro e Inês* (2005).

espectador o teor político da trama que se desenrola em todos os espaços da narrativa, agora a ter lugar em Coimbra, respeitando a localização histórica que conhecemos.

Antes que Pedro consiga ir atrás de Inês, Diogo Lopes Pacheco (Raul de Carvalho) oferece-lhe um punhal de presente, objeto também ele carregado de simbolismo e que voltará a aparecer nas mãos dos filhos de Pedro, quando estes vivem em Condeixa, convivendo D. Fernando com D. Dinis, já depois da morte de Constança.

Depois das evidências durante o batismo, os Conselheiros de D. Afonso IV partem para Lisboa para lhe dar conta do “feito indigno” que ocorre entre Pedro e Inês. Ao contrário da solenidade que envolvia a cena primeira em que surgiu D. João Manoel, Afonso IV (Erico Braga) aparece como um rei idoso, sorridente, a cuidar de um bicho ferido – símbolo do seu estado físico, também ele debilitado, ao chegar ao fim de vida ou simbolicamente anunciando a *ferida* do reino criada pelos amores de Pedro e Inês? – num enquadramento muito mais informal e ostentando muito menos poder do que o seu compadre, D. João Manoel, na já distante cena primeira. Diogo Lopes Pacheco vai desvalorizando o que os outros dois, Álvaro Gonçalves e Pero Coelho (Gregori Buerbeguis) contam ao rei. Diogo Lopes Pacheco parece ter ascendente sobre Pedro, já que o rei o incumbe, a ele, “aio, compadre e amigo” de Pedro, de lhe falar e de o convencer a separar-se de Inês, pedindo-lhe ainda que ambos – Pedro e Inês – se confessem ao prior de Santa Cruz (dos 32’ aos 35’ 30’’). É a primeira tentativa do rei para afastar Pedro de Inês, servindo a cena sobretudo para posicionar Diogo Lopes Pacheco¹⁰⁹ como adjuvante de Pedro e elo de ligação entre Pedro e seu pai, Afonso, enquanto Álvaro Gonçalves e Pero Coelho se insurgem contra o comportamento de Pedro que contradiz e desonra as promessas feitas a D. João Manoel, nomeadamente aquelas que foram proferidas no início da narrativa pela voz dos representantes portugueses que garantiram a felicidade de Constança e que viam no casamento desta com D. Pedro a paz entre os dois reinos.

Depois do que observou durante as festividades do batismo do seu filho, D. Constança adoce mais ainda e, adivinhando a sua morte, despede-se de Inês aos 35’, aproximadamente, com um aspeto derrotado, considerando-se mesmo “já morta”, não acusando nem condenando ninguém, mas também não sendo capaz de perdoar, quando Inês lhe suplica o perdão, dizendo Constança que “os Santos é que sabem perdoar”, mas que “à hora da morte estamos mais perto de Deus. Talvez Deus me ensine a perdoar-te”. Por ora, Constança quer apenas garantir que Inês toma conta de D. Fernando, infante seu filho, e anseia “esquecer. Quero esquecer” e sai de cena (38’ 40’’), deixando Inês prostrada. Constança irá despedir-se de Pedro e da narrativa fílmica perto dos 47’, quando, padecendo no seu leito de morte “de muitos males e de mais um

¹⁰⁹ Falaremos desta posição da personagem que historicamente nos habituámos a ver como *oponente* do infante D. Pedro e que nos surge neste e no filme de José Carlos Oliveira próxima do futuro rei de Portugal, aqui a defender o seu amor por Inês, como veremos na cena da audiência onde se define o desfecho trágico da galega (aos 54’, aproximadamente).

que não tem cura” (aia, 46’), pede perdão a Pedro por não ter sido mais forte para lutar pelo amor dos dois e, à semelhança do que fez com Inês, pede-lhe que cuide do Infante D. Fernando, filho dos dois. No quarto, mulheres rezam e Constança acaba por morrer.

Cumprindo o desejo do rei Afonso de Portugal, Diogo Lopes Pacheco vai a Coimbra para apelar ao bom senso de Pedro, mas é a Inês quem interpela primeiro. Garante-lhe que “a vontade de el-Rei é benquerer-vos e guardar-vos de todos os perigos” (Diogo Lopes Pacheco, 38’), aconselhando-a a abandonar Coimbra. Ambos concordam que Pedro não o consentiria ou iria atrás dela, pelo que Inês pede a Diogo Lopes Pacheco que não diga nada ao Infante, pois que também é de sua vontade apartar-se do reino. Na verdade, Inês, depois de falar a Pedro das “intrigas de Lisboa”, pede-lhe que a leve para Condeixa, cedendo a uma sugestão dada anteriormente, mas, assim que lá chega, desaparece, por sua conta e risco. Esta é a primeira atitude *individual* e independente que a personagem encarna, contribuindo para a construção de uma Inês como personagem *redonda* no sentido em que revela uma personalidade vingada, complexa e autónoma¹¹⁰. Surpreendendo o espectador, Inês convence duas personagens masculinas – Pedro e Diogo Pacheco – mas executa, à sua maneira, o seu afastamento da corte.

Quando Pedro percebe que não sabe de Inês, pede contas a Diogo Lopes Pacheco e começa a revelar a sua faceta de homem furioso e independente, não obedecendo às ordens de seu pai: “Ninguém manda em mim!”, grita (Pedro, 45’) a Diogo que o acusa de parecer “louco”. Os dois homens discutem sobre a honra, lembrando-lhe Diogo que o Rei deve “servir o povo e dar exemplo das virtudes”, continuando, assim, a construir-se a dicotomia Estado/Coração. Quando Pedro pergunta “que culpa tem ela?”, os cães uivam, num claro presságio do desfecho trágico da personagem.

A narrativa faz uma elipse anunciada pelo narrador, em voz *off*, depois da morte de Constança, quando Pedro vai para Coimbra e lá vive durante oito anos. Pedro e Inês conversam à beira-rio sobre o facto de “a nossa vida é só nossa” (Pedro, 48’), mas Inês relembra Constança e o facto de esta não a ter perdoado. Pedro sublinha a força do amor que sente por Inês, denunciando a incapacidade de todos aqueles que tivessem lutado contra ele: “Ninguém, ninguém podia lutar contra este amor. É dono e senhor de todos os meus pensamentos. (...) É como se nunca nos tivéssemos apartado” (Pedro, 49’ 18”), reforçando, com esta última fala, a elipse, deixando em aberto como ou onde o seu reencontro de deu.

É também à beira-rio que desfilam, de seguida, alguns figurantes, personagens do povo, que dão conta do que este pensa sobre o amor de Pedro e Inês, enquanto estes se passeiam de barco. As lavadeiras amaldiçoam Inês que “embruxou o coração do Infante. Todo o mundo o diz!” e receiam as tropas que “hão-de vir outra vez de

¹¹⁰ Definição segundo o *Dicionário de Narratologia*, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, p. 323.

Castela” (49’ 50”); os lavradores anunciam a chegada dos “criados dos Castros” e lutam com eles, quando estes ameaçam os seus rebanhos (50’).

Ainda no exterior, a narrativa salta para uma lição de equitação de Dinis e Fernando, para revelar como a personalidade dos dois infantes se distingue: Dinis, hábil e bom aprendiz; Fernando, temeroso e inseguro. Esta é a primeira de duas cenas em que se define, por oposição, a personalidade dos dois filhos de Pedro. A segunda acontecerá mais tarde, quando Pedro, na véspera de mais uma das suas saídas para a caça, separa os dois filhos que brigam por causa do punhal que Dinis disputa ao irmão com Inês a repreender o primeiro por este dever obediência ao irmão mais velho, futuro rei de Portugal (60’ 58”).

É neste contexto familiar que chega Diogo Lopes Pacheco a quem Pedro, sarcástico, pergunta pelos seus melhores amigos que lhe fazem “guerra de palácio”, para de seguida se mostrar completamente radiante e feliz com uma “corte tão pequena”, referindo-se aos seus filhos que continuam a aula na arte de bem cavalgar. Pacheco fala-lhe em nome do Rei e das preocupações com o “infantinho” D. Fernando, fraco, enquanto “D. Dinis é forte, mas filho bastardo e os bastardos, como bem o sabeis, trazem a guerra.” (Diogo L. Pacheco, 52’48”). Pacheco fala-lhe da possibilidade de um novo casamento para Pedro, possivelmente que dê mais herdeiros legítimos, mas Pedro reage violentamente contra esta possibilidade, enviando-o de volta a Lisboa para dizer a todos que “Inês é minha e para sempre!” (Pedro, 54’ 01”).

A cena do Conselho em que é decidido o destino de Inês, é, na verdade, uma audiência, numa sala enorme, cheia de gente do povo e dos mais altos representantes da corte, presidida por D. Afonso IV, e na qual, à vez, se vão apresentando os argumentos favoráveis à condenação da “colo de garça”. Trata-se de uma cena longa (com cerca de seis minutos de duração, desde os 54’ 04” aos 60’ 32”) que começa com a interpelação ao rei sobre “os amores que desonram o reino”, colocando-o num “estado de vergonha”, pondo em perigo até a independência, uma vez que “Álvaro Perez de Castro atravessa já os povoados e anuncia Inês como rainha” e “Fernando de Castro, com grande poder em Galiza, sonha em levar D. Pedro ao reino de Leão e Castela”. Há ainda quem lembre que D. Manoel se pode sentir ofendido pela forma como D. Constança foi humilhada em vida, sugerindo até que esta tivesse adoecido e morrido em consequência do desgosto provocado pelos amores infames de Pedro e Inês. Álvaro Gonçalves fala ainda da vida ameaçada de D. Fernando, já que é “fraco como donzela”. As vozes antagónicas de Inês exortam D. Afonso IV a ser como “cirurgião que corta as carnes podres para salvar a vida de um enfermo” estabelecendo o paralelismo com a morte de “D. Inês de Castro para a salvação de Portugal”. Ao ver que ninguém defende Inês, o rei solicita a intervenção de Diogo Lopes Pacheco, aquele que conhece a D. Pedro “melhor do que eu”. Diogo Lopes Pacheco faz a exaltação do amor, sublinhando o efeito que a condenação da Castro teria em D. Pedro:

“Eu não culpo a Pedro nem a Castro. Vosso filho é neto de uma Santa e de um poeta. São os doces corações os mais capazes de duros ofícios. Pedro perdeu-se por uma mulher cuja falta de perder-se é ser bela e ter amor. D. Manoel não se deve ofender porque Constança é morta. Matar Inês é matar o Infante. (...) Que mal nos pode fazer a sua felicidade? (...) Se com a morte de Inês se salvasse o reino, diria SIM, era capaz de ceder. Mas Pedro? Lembrai-vos do vosso filho, Senhor! Lembrai-vos da dor do vosso filho!”

Este apelo inflamado à piedade do Rei causa a ira em alguns dos presentes, nomeadamente em Álvaro Gonçalves, que acusa Diogo Lopes Pacheco de ser “piedoso à custa do reino. Antes ser assassino que traidor!” “Traidor”, “brando” e “cego” são os nomes atirados pela assembleia inflamada a Pacheco, com a voz de Álvaro Gonçalves a sobressair com o seu definitivo argumento: “Quem manda é Portugal! Não é o caso de salvar Inês que fala!” D. Afonso IV restabelece a ordem na sala e declara encerrada a audiência, proferindo uma sentença que não é ouvida pelo espectador.

Depois de duas cenas familiares exibindo o ambiente harmonioso do “par romântico” do filme com os filhos de ambos e da despedida de Pedro, numa manhã acabada de nascer, para a caça – levando o seu filho Fernando – chega a emblemática cena camoniana do encontro de Inês com o Rei¹¹¹. Inês está em casa, com uma bebé no berço, e o vento que faz bater as janelas anuncia a chegada do soberano. A música, até aí, serena e em tom descontraído, muda drasticamente com a entrada de Afonso IV em cena. O acompanhamento musical vai, de resto, revelar-se essencial no decorrer dos minutos seguintes, até ganhar o estatuto de *personagem* já que é a única que acompanha auditivamente as cenas visualizadas, alternando entre a caçada de Pedro e a morte de Inês, num paralelismo pungente em que Inês é retratada como a vítima de uma outra caçada, à semelhança do que acontece ao veado apanhado e morto por Pedro e sua comitiva (dos 70’ aos 72’).

Antes porém, Afonso IV resume a sentença real que a condena, destacando a vida em pecado “aqui nestes Paços de Santa Clara.” Afonso reforça a sua posição de rei, quando explica a Inês que “ Não é que vos queira mal, mas quero acima de tudo à minha honra e ao meu Reino” e que “os grandes do reino e o Povo, todos vos condenam” (66’). Inês desespera-se, fala dos netos e de Pedro, suplica por piedade, mas é interrompida por Martim que a incita a fugir para que se salve. Os *carrascos* tinham seguido o rei – que, entretanto, desce uma escadaria, derrotado, mas conformado – e invadiam agora os Paços, indo ao seu encontro. O rei dá a ordem final: “Que se cumpra a sentença real” (70’) Desvairado, Martim cavalga à procura de Pedro e diz-lhe que Inês morreu (72’ 04”). Pedro, “louco de dor” (narrador, 73’), levanta a guerra, devastando as terras dos Conselheiros de Coimbra – as cenas de exterior que se

¹¹¹ A cena que se descreve (dos 64 aos 70 minutos) é a que selecionamos para iniciar a unidade didática que propomos no Capítulo IV, precisamente pelas relações de intertextualidade que permite estabelecer com o Episódio de Inês de Castro, contextualizando, deste modo, a introdução do código fílmico em sala de aula.

seguem são sobrepostas, umas de queimadas, outras de cavalarias em fúria, umas à luz do dia, outras de noite, marcando a passagem do tempo.

Antes de morrer, D. Afonso chama os seus conselheiros e aconselha-os a sair de Portugal, adivinhando o perigo a que ficariam expostos após a sua morte, incitando-os: “Ide! Portugal pode precisar de vós um dia, mas agora estais em perigo” (Afonso, 74’). Assim acontece, de facto. Na cena seguinte, arautos anunciam a sentença de morte para os que mataram D. Inês.

Até que sejam apanhados os *carrascos* de Inês, Pedro, visivelmente alienado e quase indiferente, vai julgando uma série de homens e mulheres trazidos à sua presença. Manda cortar as mãos a um homem que roubou um anel, a língua a uma mulher maledicente e admoesta um homem que terá sido desonrado pela mulher, numa sequência que faz lembrar os autos de Gil Vicente, com uma galeria de personagens do povo que desfilam perante os olhos justiceiros do novo rei e do riso sarcástico do Bobo.

Esta sequência é interrompida por um mensageiro que traz a novidade de que dois dos três homens procurados haviam sido capturados, sendo que Diogo Lopes Pacheco tinha conseguido fugir pela fronteira para França. Pedro muda o seu ar enfatiado para outro muito mais violento, transtornado, libertando todos os que estivessem condenados para que pudessem assistir à verdadeira “justiça d’ el-Rei!” (Pedro, 78’). Ordena preparativos como se para um festim se tratasse – fogueiras, luzes, música. De novo no exterior, um cão uiva. Na cena seguinte, vemos um Pedro vestido a rigor, envelhecido, com olhar perdido e lunático, e que recebe os “convidados” do alto de uma escadaria, marcação que sublinha o posicionamento de poder do soberano. “Por fim, haveis chegado!” (Pedro, 80’)

A cena da aplicação da justiça (outros chamaram-lhe vingança) do monarca é transposta com elevado grau de *fidelidade* às fontes literárias, tanto da História como da lenda¹¹². Depois de lhes chamar assassinos e de observar as mãos que ajudaram a matar Inês, Pedro ignora as justificações dos homens maltratados que engrandecem o pai “que foi um grande Rei. Matámos para salvar o reino! Tu nunca o poderás compreender... Não serias capaz de te sacrificar pela tua terra, esterco de rei que és!” (Álvaro Gonçalves, 81’ 30”). Pedro só pensa no sangue inocente de Inês e acusa-os de serem “assassinos sem coração! Acaso não tenhais?” (Pedro, 82’) E, à semelhança do que tínhamos assistido na sequência anterior, ordena a Gusmão, o carrasco de serviço, que lhes arranque o coração, a um pelas costas e ao outro pelo peito, perante o horror de uma multidão assustada.

Dir-se-ia que a morte dos culpados do assassinato de Inês apaziguaria o coração ferido do rei, mas Pedro só se sente mais sozinho e desesperado, chamando um conjunto de pessoas para se sentarem à mesa e contemplarem um dos corações

¹¹² Determo-nos-emos sobre este conceito de *fidelidade* dos textos fílmicos aos textos literários no próximo ponto deste capítulo.

que chega numa taça. Não obedecendo a tal insanidade do monarca, ninguém se senta e, ultrajados pelo que acabaram de assistir, deixam a sala. Pedro é um homem derrotado e, visivelmente desesperado, atira com a taça ao chão e adormece em cima da mesa. É Martim, o Bobo, quem o desperta, quando o dia desponta. Falam de sofrimento, a propósito da resistência de Pedro que não quer encarar a luz. Pedro assume-se como a antítese do sol, já que tudo o que se posiciona ao seu redor sofre – Constança, Inês, Afonso, os carrascos que acabara de mandar matar – “Todos sofreram e o povo julga-me feliz...” (Pedro, 88’ 10”). Martim dá conta ao rei que o Povo o teme e teme pela vida de D. Fernando, referindo-se, ainda, a Dinis que “é forte, mas é bastardo e os bastardos são a guerra” (Martim/Bobo, 89’), repetindo um argumento já anteriormente utilizado por Diogo Lopes Pacheco, e provavelmente evocando outras páginas da História de Portugal, nomeadamente a guerra que o seu pai Afonso havia travado com os seus irmãos bastardos. “O Povo quer o Rei casado! O Povo quer uma rainha!” (Martim/Bobo, 89’ 11”). Alucinado, Pedro repete as últimas palavras de Martim e, fixando a câmara, prepara-se para dar ao povo o que ele quer...

Na sequência final, o beija-mão surge como consequência natural do reconhecimento da “legítima rainha, D. Inês Perez de Castro” (Pedro, 91’ 41”), quando esta surge, em plena corte, até ali protegida por uma cortina, sentada num trono, sob um véu branco, visão que assombra todos os que testemunham mais esta idiossincrasia do protagonista. Pedro jura pelos Evangelhos que se casou com Inês, “uma noite na Sé da Guarda” e que escondeu de todos o facto por temer seu pai, mas incita Aires a confirmar que foi sua testemunha e dirige-se ao Bispo afirmando que foi ele quem os abençoou. Nenhuma das personagens confirma ou desmente o que diz o rei, apavorados e surpreendidos que estão perante tal encenação!

Num plano curto, muito rapidamente vê-se a mão de Inês e Pedro pede a Aires que seja o primeiro a beijá-la, incitando, de seguida, Afonso Madeira, o Bispo da Guarda e os restantes a segui-lo no cerimonial. A música pára quando o Bispo desmaia, para recomeçar aquando da última fala do narrador, de novo e como sempre em voz *off*, para descrever a “pompa nunca antes vista” da transladação de Inês, “desde o Mondego até ao coração da Estremadura (...) entre alas de luzes que eram como lágrimas acesas” (narrador, 94’97”). O coro canta, como se de um coro da tragédia grega se tratasse, enquanto os planos muito abertos vão mostrando a multidão, sobressaindo a luz das velas na quase total escuridão da tela.

Para a derradeira cena, fica reservado um *close up* de Pedro no túmulo de Alcobaça que depois se vai abrindo para voltarmos a ter a imagem inicial dos dois monumentos sepulcrais, cena acompanhada pelo texto de despedida do narrador, simbolicamente terminado com a porta do Mosteiro de Cister a aparecer no ecrã, até que as letras do “*Fim*” apareçam gravadas na pedra.

1.3. *Inês de Portugal*, José Carlos de Oliveira, 1997

Apesar de ser o terceiro filme inesiano que vamos analisar, este é, na verdade, o primeiro inteiramente português¹¹³. De facto, a produção fílmica nacional sobre Pedro e Inês distancia-se em mais de cinquenta anos. Foi preciso mais de meio século e uma enorme evolução dos meios técnicos que envolvem a produção cinematográfica para que os protagonistas de um amor à *Romeu e Julieta* português voltasse às telas brancas do grande ecrã. Porquê?

É sabido que a produção cinematográfica envolve avultadas somas de dinheiro e que Portugal, sendo um país pequeno e com uma economia pobre, investe pouco nessa área cultural, sendo questionável se ela existe como indústria em território luso.

Apesar de **Inês de Castro** ter sido produzido e apresentado ao público, como vimos, na temporada de 1944-1945, em plena “Idade de Ouro” do cinema português, delimitada entre os anos de produção de **Severa** (Leitão de Barros) em 1931 e **Cerro dos Enforcados** (Fernando Garcia) em 1954 [Costa: 1996:21], já em 1951, Manuel de Azevedo na revista «Vértice» questionava-se sobre a (in)existência de uma cinematografia nacional, uma vez que “ainda não conseguimos criar um cinema português de que possamos falar como expressão artística, na mesma medida em que o fazemos das poesias e dos romances, ou, em menor escala, do teatro e da pintura.”¹¹⁴ Por outro lado, a chegada da televisão a Portugal em 1957 desvia as atenções do grande público da arte fílmica, tendo a possibilidade de ver cinema em casa, com a divulgação de obras cinematográficas em formato de episódios pela RTP, como foi o caso de **Amor de Perdição** (Manoel de Oliveira, 1978). Só nos anos sessenta, com o financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian (criada em 1956), foi possível voltar à produção de três a quatro filmes por temporada. **Verdes Anos** de Paulo Rocha, de 1963, marca, na opinião de José Bérnard da Costa, a primeira vaga do “cinema novo” em Portugal, um cinema “de uma geração que ousa reivindicar”, o primeiro a conseguir projeção internacional [Costa: 1996: 70-76].

Produtores e realizadores deste “novo cinema” português não encontraram eco do seu postulado ideológico e político na essência histórica das narrativas literárias sobre a da lenda-mito de Inês de Castro, preferindo, outrossim, textos como os de Camilo Castelo Branco ou David Mourão-Ferreira para a transposição cinematográfica de obras literárias como **Amor de Perdição** (Manoel de Oliveira, 1978)¹¹⁵ e **Sem sombra de Pecado** (José Fonseca e Costa, 1982), respetivamente.

¹¹³ Não estamos a contar com **A Rainha depois de Morta** (1910), ao qual já fizemos referência no ponto 2.1.1. Relembramos que foi realizado entre amigos e familiares, realizado e dirigido por um distinto homem do teatro – e o primeiro a que podemos chamar de produção *cinematográfica*.

¹¹⁴ *Apud* COSTA, 1996,23, da Revista «Vértice», nº 99-101.

¹¹⁵ Maria do Rosário Leitão Lupi Bello identificou e analisou as relações entre a obra literária de Camilo Castelo Branco e os filmes homónimos (o primeiro de Georges Pallu, em 1921, o segundo de António Lopes Ribeiro, em 1943 e, por último – até à data – o de Manoel de Oliveira, em 1978) num trabalho publicado em 2008 pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia da Fundação Calouste Gulbenkian e ao qual (também)

Foi então preciso esperar até ao final da década de noventa do século passado para que o cinema revisitasse o mito que a literatura (re)produziu ininterruptamente. **Inês de Portugal** estreou em 1997. Teve como argumentistas José Carlos de Oliveira (o realizador) e João Aguiar – aliás, o autor que transformaria o argumento em livro, num movimento de transposição oposto àquele que temos vindo a verificar.

É o próprio realizador, José Carlos de Oliveira (1951-)¹¹⁶, aquando da participação do filme no Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz (que decorreu de 4 a 14 de setembro de 1997), para a revista do Festival, na secção dedicada à *Jornada do Cinema Português*, um artigo dedicado à “Longa-metragem – Ficção”¹¹⁷, no qual resume a ação e a intenção do filme. Quanto à primeira, o tema do filme não se cinge “apenas à história de amor entre Pedro e Inês: têm grande peso as motivações políticas que levaram à morte de Inês, executada por sentença do rei D. Afonso IV, e que são contrapostas às motivações passionais de Pedro – ou seja, são apresentados os dois lados do drama.” Em relação às personagens, o protagonismo vai todo para Pedro (Heitor Lourenço), a quem, ainda na opinião do realizador, se procura dar “profundidade”, “apresentando as suas diversas facetas: o seu governo e o seu sentido de justiça, a sua crueldade, a sua loucura, a obsessão pela vingança (...). O título do filme – **Inês de Portugal** – pretende pôr em destaque o último gesto de D. Pedro, ao proclamar, postumamente, Inês de Castro como sua esposa e rainha de Portugal e sublinha-se esse final, simultaneamente, como vingança suprema sobre a nobreza e último acto duma devastadora paixão. Não se pretende uma rigorosa reconstituição, mas respeita-se, no essencial, a verdade histórica”. Na verdade, a fidelidade histórica só é interrompida, segundo o realizador, no anacronismo da personagem de Álvaro Pais que aparece na película como chanceler de D. Pedro, o que



só aconteceria depois de D. Pedro se tornar rei de Portugal. Esta “*liberdade*” deve-se ao “peso e carácter desta figura” e é considerada pelo realizador como um “pequeno anacronismo”.

José Carlos Oliveira considera que a “concepção estética do filme (cores dominantes – negro e vermelho –, guarda-roupa – panos crus, couros e metais – e ambientes interiores) determina um certo despojamento e uma certa *crujeza* que deverão contribuir para a atmosfera e força dramática da obra.”

recorremos no próximo ponto deste capítulo para sustentar a nossa argumentação teórica sobre a problemática da *adaptação*.

¹¹⁶É realizador de cinema e de televisão e autor de diversas séries da RTP, nomeadamente *O Rosto da Europa* sobre momentos importantes da História de Portugal. Até à data, realizou doze filmes, seis para cinema (o último em 2010, **Quero ser uma estrela**), e seis para televisão, assinando simultaneamente o argumento de alguns deles onde também acumula a função de Diretor de Fotografia (Wikipedia).

¹¹⁷A notícia insere-se na publicação «Festifigueira», nº 807 de 1997.

Quanto às intenções do filme, são duas, segundo José Carlos de Oliveira: “por um lado, fazer uma tentativa decidida para contribuir para a reconciliação do grande público com o cinema português ao mesmo tempo que se recorda um dos episódios mais apaixonantes da História portuguesa; por outro lado, projectar essa história no estrangeiro através de um tema que é conhecido por ter inspirado numerosíssimas obras literárias, teatrais e três líricas – para além do drama *La Reine Morte de Montherlant*”¹¹⁸.

Inês de Portugal foi o primeiro filme de J.C. de Oliveira. Talvez pela sua formação televisiva, o filme não foi bem recebido pelos críticos de cinema, nomeadamente por Jorge Leitão Ramos, no seu artigo de opinião para *O Expresso* em julho de 1997¹¹⁹ e que passaremos em revista, de seguida.

Jorge Leitão Ramos faz uma distinção pertinente entre “filme de cinema” e “produto televisivo de que existe uma versão em longa-metragem”, essa “*indústria de conteúdos*” que encontra em **Inês de Portugal** “um bom objecto”. Ou seja, e de acordo com este crítico, enquanto *filme-filme*,

(...) “**Inês de Portugal** não tem muito interesse. Conta a história de forma escoreita, é tecnicamente limpo, os actores não vão mal e o espectador até acredita na ilusão de estar a ver D. Pedro, D. Afonso, Inês de Castro e *tutti quanti* são comparsas dos acontecimentos. Mas não tem nenhuma ideia forte em torno da qual se construa, não apenas a nível do argumento, mas de um modo que o possa tornar filme, uma *mise-en-scène* que ultrapassa a simples concatenação de cenas e sequências, não existe um ponto de vista, um posicionamento, não traz nada de novo nem ao mito nem à História. O *raccord* está certo, Heitor Lourenço é um D. Pedro possível, Cristina Homem de Mello, uma hipotética Inês, Carlos Cabral um credível Álvaro de Pais e Rui de Carvalho um sustentável D. Afonso IV. (...) Pedia-se uma exaltação dos sentimentos (muito amor, muito horror, muito desvario), dão-nos uma narrativa arrumada e nunca perturbada.”¹²⁰

No entanto, enquanto “narrativa para televisão”, ainda que com alguma ironia, Ramos considera que este filme “está uns quantos furos acima da razão normal que nos costumam servir. Significa que, enquanto objecto com potencial didáctico, há nele uma inegável utilidade (os nossos professores de história hão-de considerá-lo material de interesse, quando levarem os seus alunos às salas ou quando dele puderem dispor em videocassete). Significa que, nas ondas da RTP-Internacional, ele é um nada desdenhável olhar sobre os eventos históricos (...). Significa que pode ser mostrado em

¹¹⁸ José Carlos Oliveira refere-se à peça escrita por Henry de Montherlant (1875-1972) que teve pelo menos três versões televisáveis. A primeira, de 1961, foi realizada por Lazare Iglesis, para a televisão francesa. Homónimas e baseadas no mesmo texto dramático são, ainda, as produções canadiana de 1965, realizada por Jean Faucher, e uma coprodução luso-francesa de 2009, realizada por Pierre Bourton, que contava no seu elenco com actores portugueses em papéis secundários, como André Gago (Álvaro Gonçalves), António Montez (Dom Cristóvão), Gonçalo Dinis (Capitão Batalha), António Fonseca (Bispo da Guarda) ou Duarte Guimarães (Martins). A contribuição portuguesa para este trabalho filmado em Coimbra deu-se, também, ao nível técnico, sendo portugueses o electricista Artur Andrade e os Assistentes de Câmara, Miguel Malheiros e David Malhadão (IMDb).

¹¹⁹ Este artigo de opinião encontra-se nos arquivos da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, NC: 492839, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2001 (p. 403-404).

¹²⁰ Ramos, 1997, artigo citado.

cassete aos visitantes do Mosteiro de Alcobaça que queiram saber mais daqueles bizarros túmulos. Significa que pode muito bem ser um ponto de partida para obras multimédia. A sua correcção técnico-narrativa garante-lhe tudo isso mas não lhe garante um lugar no cinema enquanto arte,” à semelhança, aliás, do que o crítico pensa sobre os filmes realizados na altura, tanto na China como nos EUA.

J. L. Ramos atribui tal fracasso da obra, enquanto arte cinematográfica, em muito ao vazio de visão de realizador “a quem faltaram nitidamente os meios para se alcandorar a um registo onde guarda-roupa, cenários e gente são importantes”, mas não essenciais. Cita até alguns exemplos de realizadores que, com pouco mais do que com atores, uma parede e uma projeção frontal, abordaram grandes mitos das Histórias inglesa e alemã – nomeia Dereck Jarman e Syberberg, respetivamente. A esses não faltou o que faltou, na sua opinião, a José Carlos Oliveira: “uma aproximação particular aos temas que tratavam – uma visão própria, irredutível, incomum e, portanto, uma ideia de *mise-en-scène* que não precisava dos truques da reconstituição credível, os tais onde guarda-roupa, cenários e gentes são essenciais.”¹²¹

Quanto ao argumento, a narrativa fílmica centra-se sobretudo na figura de D. Pedro e a sua perseguição aos matadores de Inês. Ao contrário do filme de Leitão de Barros, a sequência dos acontecimentos não é apresentada cronologicamente, distanciando-se do que Paul Larivaille definiu como sequência-tipo, uma sequência articulada num processo dinâmico que apresenta uma *situação inicial* que se altera com uma *perturbação* que provoca a *transformação*, desenrolando-se até à *resolução* e ao desenlace da *situação final* ¹²². É assim que ocorre no filme de Leitão de Barros, mas não o é com o filme em epígrafe. Na realidade, as diferentes sequências narrativas vão-se alternando, não coincidindo o tempo do discurso com o tempo da história, sendo necessário recorrer a analepses para recuperar os acontecimentos que trouxeram o protagonista à sua situação atual.

A narrativa começa *in media res*, com Pedro (Heitor Lourenço) a assinar o tratado de paz, em Canaveses, na presença de sua mãe, a rainha Beatriz (Manuela Carona), a 5 de agosto de 1355, como lê o escrivão nos primeiros minutos do filme. Depois de uma breve elipse, Pedro sabe que os malfeitores foram encontrados e as cenas seguintes contribuem para a construção da personagem de Pedro, uma vez que este não respeita o acordo a que tínhamos acabado de assistir no início do filme. O primeiro diálogo entre Álvaro de Pais (Carlos Cabral) e João Afonso (Rogério Jacques) – duas personagens que contribuem para a *coerência* da narrativa fílmica, confrontando muitas vezes, sobretudo a primeira, Pedro com as suas decisões contraditórias – revela ao espectador esta idiossincrasia do protagonista. São também estas duas personagens que vão tentando chamar o rei à razão, intercedendo pelos dois homens,

¹²¹ *ibidem*

¹²² REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina (1996), *Dicionário de Narratologia*, Livraria Almedina, Coimbra, p. 337.

sem qualquer sucesso. Pedro parece irredutível na sua demanda contra os que mataram Inês e fica visivelmente zangado por não ter conseguido recuperar Diogo Lopes Pacheco, o “principal” responsável, segundo o monarca, quando tinha feito a troca com Castela (Pedro, 8’46”). Os conselheiros alvitram a possibilidade de pedir ajuda a Afonso Madeira (Afonso de Melo) para obter o perdão para o juiz e o anterior meirinho-mor de Afonso IV. Afonso Madeira tem um reconhecido ascendente sobre Pedro, talvez até “demais” (Álvaro Pais, 10’04”), comentário que lembra o registado por Fernão Lopes sobre esta personagem. Este apoio, porém, nunca chega, até porque, entretanto, Afonso Madeira se vê envolvido com uma dama casada da corte e, em consequência, disso é castigado por Pedro.

Todas as cenas do *presente* são concebidas para construir a personagem principal na fidelidade aos epítetos mais conhecidos da História: justiceiro e/ou cruel. A crueldade fica reservada para “quem mata donas inocentes e sem defesa” e que têm “coração tão ruim que dele não há mister”. Assim como é “certo [que] passará bem sem coração” (Pedro, 67’) quem coração não tem e, por isso, Pedro manda arrancar o coração dos dois “a Pero Coelho pelos peitos e a Álvaro Gonçalves pelas espáduas” (Pedro, 68’), conforme as crônicas de Fernão Lopes.

Porém, é a faceta de *justiceiro* a mais explorada no filme. Aos 35’, Pedro prepara-se para ir a Alcanede para ministrar justiça que “há-de ser feita sem tardança” a um “violador de moças” que “ainda hoje há-de dançar numa forca!” (Pedro, 35’30”); aos 60’ 30”, Pedro condena Afonso Madeira por envolvimento com dona casada, confirmando as suspeitas de Álvaro Pais e João Afonso que já tinham enumerado exemplos de castigos anteriores de “endireito da justiça”, razão aliás que leva o povo a gostar de Pedro “porque a sua justiça não conhece grandes nem pequenos, e assim deve ser, porque os grandes são o sangue do reino, mas os pequenos são a carne” (Álvaro Pais, 54’20”). A sua *justiça* culmina, naturalmente, na condenação dos dois homens da forma brutal que o machado na sombra, o grito do carrasco e o desmaio da dama que assiste transmitem.

Para o *presente* ficaram ainda as cenas respeitantes à trasladação de Inês de Coimbra para Alcobaça que, ao contrário do filme anteriormente analisado, não é visionada, ficando apenas subentendida com a cena da invasão de D. Pedro aos Paços de Santa Clara, perante o horror e a contrariedade da Abadessa (Leonor Lains) que não consegue demover o rei. Nada detém Pedro do seu intuito. E quando a Abadessa apela à honra e invoca a alma do monarca, Pedro retorque, alucinado: “Abadessa, a minha honra e a minha alma são ali!” (Pedro, 63’). É o próprio Pedro quem cava a terra e abre o caixão de madeira para deixar ver a caveira de Inês.

A ação passa imediatamente à cena do interior do Convento onde Pedro vela o corpo da sua amada e interrompe os murmúrios dos que assistem, incrédulos. João Afonso lê a bula do Papa que dispensou Pedro do impedimento de casar com Inês pelo



grau de parentesco e Pedro jura sobre a bíblia que casou com Inês, “em Bragança, pode haver uns sete anos, não me recordando do dia nem do mês”, pelo que esta é “minha mulher e rainha de Portugal” (Pedro, 68’55”), legitimando, assim, os filhos que teve com ela, os infantes João, Dinis e Beatriz. Como se a assistência não prestasse vassalagem a Inês, Pedro, furioso, obriga os presentes a baixarem-se em honra da rainha, enquanto, ao fundo, um bispo mostra a coroa. Depois, já em Alcobaca, fechado o túmulo de pedra, pergunta: “Já sois contentes? Haveis rainha! Deixai-me agora a sós com ela...” (Pedro, 80’15”). O filme termina com Pedro a sair em direção à porta de onde vem a luz do dia, sozinho, no largo corredor da nave central de Alcobaca.

A história de amor de Pedro e Inês é contada recorrendo a cinco momentos analépticos que se encaixam na narrativa através dos diálogos ou do paralelismo das situações e estes, sim, são apresentadas segundo a cronologia dos acontecimentos:

i.) o primeiro, quando Inês (Cristina Homem de Mello) fala com seus irmãos, Álvaro de Castro (Carlos Aurélio) e Fernando Castro (Rui Filipe Torres) que lhe expõem o que o “destino” reserva para as suas mãos - “uma coroa” -, planeando ver Inês como “rainha de Portugal, Leão e Castela. Rainha e mãe de reis” (dos 11’55” aos 15’ 30”);

ii) a ceia que nos traz, pela primeira e única vez, Constança (Isabel Neves?) grávida e ignorada pelos olhos de Pedro (17’22”), mas cujos olhares deste para Inês não são ignorados pelos convivas, nomeadamente pela mãe de Pedro, D. Beatriz (Manuela Carona), que comenta com o seu marido, Afonso IV (Ruy de Carvalho), “Haveis de falar a Pedro! Isto não pode continuar (Beatriz, 19’29”);

iii) a terceira analepse – e a mais longa de todas – apresenta a noite de amor de Pedro e Inês (dos 19’ 54” aos 28’ 35”); o espectador é, ainda, informado da morte de Constança;

iv) a penúltima, Inês é aconselhada por Diogo Lopes Pacheco (Alberto Villar) e Álvaro Pais a sair do país e a abandonar Pedro (dos 55’ aos 60’ aproximadamente);

iv) o derradeiro momento recria a cena camoniana da súplica de Inês ao rei que, ao contrário do episódio d’*Os Lusíadas*, se mostra muito pouco *benino* e nada comovido com os filhos de Inês, vaticinando a sentença de morte – veremos Inês a ser decapitada, o seu sangue escorrendo de um balde para onde caiu a sua cabeça (aos 65’, tendo a cena começado cerca dos 61’).

Para além de nos apresentar os restantes intervenientes da história, as cenas analépticas servem também para os caracterizar e posicionar em relação ao protagonista. Na primeira, tomamos conhecimento dos propósitos dos irmãos Castro, fazendo uma série de suposições, um “caminho traçado perante a morte de rei, de infante, de infantas” (Inês, 15’21”) para que ela cumprisse aquela que seria a “vontade

de Deus ordenando a vontade dos homens” (Fernando Castro, 13’04”): que Inês fosse rainha através do seu casamento com Pedro, “se Constança for chamada à presença de Deus” (Álvaro de Castro, 13’29”). Inês resiste à argumentação dos irmãos, confessando-se apaixonada por Pedro, apenas interessada no seu coração e não no seu poder. Porém, os irmãos insistem e incubem Inês de falar ao infante ou levá-los à sua presença para que eles lhe falem do destino, “a vontade divina” que eles querem ajudar a cumprir. Inês adia a conversa para “outro dia” e é ela, quem na verdade, insinua a Pedro a possibilidade de ser “futuro rei de Portugal e do Algarve... e quem sabe, de Leão e Castela?” (Inês, 25’05”), na longa cena da noite de amor dos dois.

Antes porém que o amor se consumasse, a corte comentava sobre “a barregã”, nomeadamente Pero Coelho (Jorge Parente) e Álvaro Gonçalves (Peter Michael), aquando da ceia, queixando-se a Diogo Lopes Pacheco sobre o facto da “bem talhada” ser uma Castro e colocar o reino português em perigo: “Assim está el-Rei de Portugal: nem rei, nem infante, só amante! (...) Por uma Castro que ferve de ambições, dos irmãos que são como lobos esfaimados” (Álvaro Gonçalves e Pero Coelho, 18’ 16”-17”). Nesta cena em que os olhares de Pedro e Inês se tornam íntimos e cúmplices, Diogo Lopes Pacheco intenta em falar a Pedro, queixando-se que lhe “dói o que tenho ouvido sobre vós e sobre D. Inês” (Diogo L. Pacheco, 19’02”), posicionando mais ao lado de Pedro do que os outros dois conselheiros – à semelhança do que vimos acontecer no filme de Leitão de Barros.

É aliás Diogo Lopes Pacheco, na companhia de Álvaro Pais, quem vai falar com Inês, aconselhando esta a afastar-se do Infante, para mais longe que Albuquerque, para que Pedro não a volte a procurar e pense, como Afonso IV gostaria, em casar de novo: “el-Rei está irado e o Povo murmura” (Álvaro Pais, 56’25”) que Pedro não se quer apartar de Inês e que só faz o que Inês e os seus irmãos o aconselham a fazer. Inês fica indignada: “El-Rei está irado e o Povo murmura... Porquê todo esse escândalo?! Porque sofreria el-Rei em ver o Infante casado comigo que tenho linhagem e já lhe dei três filhos?” (Inês, 57’ 40”) e recusa, perante a acusação de Pacheco que seria, então, o seu intento, num dos mais tocantes momentos da narrativa fílmica:

“Nunca tal cousa pensaria! Não! É a ele que eu quero! Porque a minha vida sem ele acabaria e a vida dele não seria nada sem mim! Ah, senhores... Pois sois tão duros que só vedes intrigas onde só há amor?! Bem sei eu que não seria rainha! Bem sei eu que me perdi pelo Infante e que vivo em escândalo e que o Povo me tem sanha e que el-Rei me quer mal! D. Pedro jamais consentirá em apartar-se de mim, ainda que eu fugisse, não para Castela, mas para o reino de Aragão! E eu... eu não tenho forças para me apartar dele... Não cabe pedir-me o que não posso dar...” (59’)

Este momento parece-nos muito mais bem conseguido, até do que aquele da última cena em que Inês aparece e que antecede a morte da personagem. Falamos, naturalmente, da cena com Afonso IV e alguns dos seus conselheiros em que Inês é

informada que foi condenada à morte. Querendo saber qual é o seu crime, aceitando que é pecadora, mas não criminosa, e que o seu único pecado foi amar Pedro, Inês não compreende por que razão Afonso IV a responsabiliza de manipular Pedro, negando a influência dos seus irmãos. Quando o monarca português afirma temer pela vida do seu neto, Fernando, Inês pergunta “por estes, estes não são vossos netos?” (Inês, 62’) e pede aos filhos que supliquem misericórdia em seu nome ao avô. Diogo Lopes Pacheco ainda faz um último apelo ao rei, sensibilizado pelo discurso de Inês e pela presença dos filhos desta, mas Pero Coelho certifica-se que a sentença seja aplicada, nem que para isso tenha de fugir para Castela. Este heroísmo patriótico do seu Conselheiro parece motivar o rei na perseguição dos seus intentos, subvertendo o argumento de Inês, quando afirma que “estes inocentes são o vosso maior crime!” (Afonso, 63’) e, sem dó nem piedade, ainda que com a solenidade que um grande ator como Ruy de Carvalho sabe espelhar, manda executar Inês (65’).



A mais longa de todas as analepses é aquela que corresponde ao momento mais intimista dos dois protagonistas. É uma cena particularmente importante para a narrativa fílmica por diversas razões. Primeiro, porque se trata da única vez que vemos Inês e Pedro juntos, num quarto, iluminado por uma enorme tocha que arde, simbolizando o amor e a paixão dos amantes. Depois, porque incorpora várias etapas num só momento cénico – a entrega de Inês, o casamento simbólico, a insinuação à unificação dos reinos (plano dos Castros), a definição de um amor eterno e eternamente clandestino e o momento que assinala a morte de Constança. E, por último, pela riqueza de informações que nos são dadas sobre a caracterização – direta e indireta – das duas principais personagens.

Nesta paradigmática cena estabelecem-se e definem-se as posições das peças no triângulo amoroso. É a noite em que Inês, virgem, se entrega ao seu príncipe, fazendo de um pano ensanguentado “a sua bandeira”, a prova do seu “primeiro dia de casada” (Inês, 22’22”), lamentando apenas a “glória de não poder contar”. Pedro declara o seu amor “louco” por Inês desde que a viu, entrega-lhe o seu amor por toda a eternidade, mas confessa-se incapaz de expressar por palavras o que sente, uma vez que não é “trovador, como el-Rei meu avô”. Inês, por seu lado, assume que também não é “uma Santa, como a Senhora rainha, tua avó” (23’). Este paralelo coloca os dois no mesmo patamar da paixão, uma paixão que exclui Constança, sobre quem Pedro não quer falar, mas a quem reconhece o destino de ser rainha, o que nem é mau destino, no entender de Pedro, já que outras têm “pior sorte. Uma conheço eu, D. Inês de Castro” (Pedro, 24’ 07”). Inês revela-se satisfeita com a sua sorte, porque já tem aquilo que deseja: o seu amor. E ela amá-lo-ia mesmo que ele não fosse quem é, “futuro rei de Portugal e do Algarve... e quem sabe, de Leão e de Castela” (Inês,

25'05"). Aqui vemos Inês a cumprir as instruções dos irmãos e a legitimar toda a desconfiança da existência do plano dos Castros, justificando a “dura mas justa” sentença (Álvaro Pais, 54') de Afonso IV que marcará o desfecho da intriga e o início da *vingança* de Pedro.

Esta cena é, ainda, particularmente importante, por assinalar o casamento simbólico que os dois amantes protagonizam, proferindo juras de amor - eterno, para Pedro; único, para Inês –, sem outra testemunha que não Deus, um Deus que Inês teme que não aceite esse amor. Para apaziguar esta recusa divina, Pedro ajoelha-se e propõe a Inês que seja sua esposa “diante de Deus” e juntos bebem vinho da mesma taça (27' 59"). São interrompidos pelo mensageiro que vem trazer “novas de Portugal”, ficando assim o espectador a saber que Pedro foi ter com Inês fora do país, evocando o pré-conhecimento da História que coloca Inês fora da Corte portuguesa, mormente em Albuquerque. O mensageiro anuncia a morte de D. Constança.

Não nos parece inocente este ter sido o momento escolhido para sabermos do falecimento da esposa de Pedro, precisamente na sequência do *casamento* simbolicamente celebrado entre Pedro e Inês, deixando a impressão que um e outro acontecimentos estão relacionados, concretizando, esta morte real e física, a eliminação de Constança do triângulo amoroso e da narrativa, dando a Inês total protagonismo. Perante a notícia, Pedro fica inalterável, intocado por qualquer emoção, mostrando-se apenas respeitoso, benzendo-se e preocupando-se tão-somente com o facto de ser mantida em segredo a sua estadia na Galiza, garantindo ao espectador que o papel principal na sua vida pertence a Inês.

Por todas as inferências que a cena permite retirar, esta sequência de ações permite-nos caracterizar os protagonistas sob uma perspectiva que mais nenhuma das cenas da narrativa fílmica espelha, resolvendo, assim (ainda que parcialmente, na nossa opinião), a escassez e a superficialidade na construção das personagens, ponto nevrálgico onde se revela a fragilidade do filme, apontada pelos críticos. Referimo-nos especialmente a Inês que se mostra muito menos insegura ou indefesa, seduzindo Pedro até à sua cama. Também não é uma Inês completamente indiferente ao projeto megalómano dos seus irmãos. Já Pedro parece precisar da confirmação do amor de Inês, mostrando uma faceta de cauteloso, característica que contrapõe a personalidade desequilibrada, destemperada, passional e agressiva que o resto da narrativa expõe. Para além das indicações espaço-temporais e de situar a (his)tória, a cena contempla, afinal, a verdadeira essência do conflito: a existência de um amor condenado por Deus e pelos homens.

1.4. Pedro e Inês, João Cayatte, 2005

No ano em que se registaram os 650 anos da morte de Inês, a RTP produz e exhibe a série televisiva **Pedro e Inês**, de treze episódios com cerca de 50 minutos cada,

assinada, na realização, por João Cayatte, e, na autoria do argumento e dos diálogos, por Francisco Moita Flores¹²³. São da autoria deste guionista outros trabalhos de longo fôlego para a RTP, nomeadamente **A Ferreirinha** (2004), **O Processo dos Távoras** (2001), **Ballet Rose** (1987) ou **Morte d’Homem** com que se estreou, em 1985.

Quanto ao realizador João Cayatte, este apresenta um longo percurso como assistente de realização (vinte e um trabalhos), tendo iniciado em 1990 com **Non, ou a vã glória de mandar** de Manoel de Oliveira. Desde aí, assinou a realização de três séries para a RTP, entre 2005 e 2006: **Pedro e Inês**, **João Semana**, com Nicolau Breyner no papel principal, e **Quando os Lobos Uivam**.

A série televisiva¹²⁴ **Pedro e Inês** é constituída por episódios que se desenrolam em diversos espaços físicos e onde se desenvolvem diversas intrigas, algumas resolvidas no próprio episódio, outras deixadas propositadamente em *suspense* para o episódio seguinte, dando assim cumprimento ao princípio de continuidade subjacente a este tipo de narrativa fílmica. Apresenta uma complexidade de ações e pormenores narrativos que os filmes anteriormente analisados não tinham porque o formato o permite – o suporte televisivo e a divisão em episódios permite uma expansão ao nível do argumento que, naturalmente, os cerca de noventa minutos de uma longa-metragem inibem.

Não são raros os episódios que terminam com uma cena de tensão dramática entre as personagens, muitas vezes entre o herói, Pedro (Pedro Laginha) – o herói, na conceção antropocêntrica da narrativa (aqui, fílmica), uma vez que esta se constrói e se desenvolve em função dessa figura central que se



destaca das restantes [Reis; Lopes 1996: 193] – e outros protagonistas, nomeadamente com o seu maior oponente, seu pai, Afonso IV (Nicolau Breyner), aquele que desempenha o papel actancial de entrar a realização do programa narrativo de Pedro, i.e., coloca-se na função perante a qual Pedro *não-pode[r]-fazer* [Reis, Lopes: 1996: 23].

A narrativa fílmica começa pelo final, ou seja, no genérico inicial da série os túmulos de D. Pedro e D. Inês são os primeiros ícones a surgirem na imagem, facilmente reconhecíveis pelo telespectador pela sua grandeza única, ajudado ainda pelos créditos do filme, principalmente pelo título **Pedro e Inês** que os identifica por associação aos monumentos fúnebres de Alcobça. Este início pressupõe o conhecimento prévio do público do desenlace da história ou, para aqueles que a não

¹²³ Francisco Moita Flores (1953-), escritor, investigador e atual presidente da câmara de Santarém. Tem um bacharelato em Biologia e é licenciado em História, pela FLUC. Foi investigador na Polícia Judiciária, mas deixou a instituição para se dedicar à vida académica. Em 1992 é assessor nos “Casos de Polícia”, programa da SIC. Estas experiências acabam por inspirá-lo para as suas obras literárias, algumas transpostas para a televisão (Wikipedia).

¹²⁴ A propósito do conceito de série televisiva, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes no *Dicionário de Narratologia* relembram que, “modernamente, a **série televisiva** relaciona-se com as séries cinematográficas produzidas a partir da segunda década do nosso século [séc.]: nelas era já evidente a permanência de certas personagens ao longo de vários episódios, bem como a regularidade de apresentação desses episódios, não raro apresentando acções extremamente excitantes”. (cf. Reis; Lopes: 1996, p.378-379).

conhecem, funciona como presságio ou antecipação do final trágico entre os dois nomes que protagonizam a série. Será com este genérico que cada episódio se apresentará.

Contribuindo para a continuidade, os episódios seguintes são antecidos por um “brevíssimo movimento analéptico, recordando as coordenadas do problema central que motiva a série” [Reis, Lopes: 1996: 379], recapitulando as “Cenas do capítulo anterior” anunciadas no ecrã.

Depois da música marcadamente medieval pela sonoridade e do cavaleiro que no cinza azulado da noite cavalga ao longo de um aqueduto até desaparecer da imagem, vemos uma Abadessa (Filomena Gonçalves) que escreve, de pé, com uma pena – num cenário de biblioteca improvisada e de outros tempos, ajudando a localizar o tempo e o espaço em que a narrativa vai ser contada. A sua voz é em *off* e o espectador percebe de imediato que a história que vai (re)conhecer vem dessa testemunha ocular, pois é ela quem anuncia “o que os meus olhos viram e choraram por Pedro e Inês”. Esta é uma clara estratégia de *verosimilhança*¹²⁵, típica do romance histórico (que afluiremos no próximo capítulo deste trabalho) e que se transpõe para o drama histórico ou ficção histórica, classificações referentes, respetivamente, à literatura, à produção cinematográfica e à televisiva.

A Abadessa assume a função de contadora de uma história que ela própria viu e na qual participou envolvendo, desde logo, a narrativa, num cunho de *verdade*, estabelecendo, por outro lado, o paralelo com a função análoga – a de contar – do cronista do século XIV. A repetição desta estratégia de quem conta a narrativa no início de cada novo episódio pela voz *em off* da Abadessa, também contribui, assim, para estrutura de *continuação* da narrativa e é através dela que se vai fazendo, ao longo dos treze episódios, o resumo, o ponto em que a narrativa se encontra, localizando o espectador no momento em que decorre a ação¹²⁶.

No primeiro episódio, depois da voz da Abadessa que anuncia o que vai contar – “o que os meus olhos viram e choraram por Pedro e Inês” – naturalmente a narrativa faz uma analepse, identificada pela própria Abadessa, decorria o ano de 1340. Todo o primeiro episódio se centra na chegada da comitiva de Constança (Leonor Seixas) e Inês (Ana Moreira) e ao que vêm: Constança vem casar com D. Pedro, uma decisão tomada por seu pai, Afonso IV (Nicolau Breyner), reunido em Conselho (aos 15’ do episódio), e onde são expressas as primeiras preocupações em relação a Afonso de Castela, a “raposa manhosa”, casado com D. Maria e, por isso, genro de D. Afonso IV e, naturalmente, cunhado de D. Pedro, factos comprovadamente históricos. A situação,

¹²⁵ Nos filmes que analisámos anteriormente assistimos à mesma estratégia: no filme de Leitão de Barros recorreu-se, também, a um narrador (o Bobo Martim) e no filme de José Carlos de Oliveira as personagens Álvaro Pais e João Afonso desempenham uma função análoga ao estabelecerem a ligação entre o tempo da narrativa e o tempo do discurso, onde se inserem as analepses.

¹²⁶ Afinal, as mesmas funções do Bobo e de Álvaro Pais e João Afonso nos filmes anteriormente analisados.

comprovadamente histórica de D. Constança, é contextualizada pelo monarca português, referindo-se a sua negociada libertação das mãos de D. Afonso XI, seu primeiro marido e por ele repudiada. Estes são motivos mais do que suficientes para que o Conselho esteja preocupado e pela boca de Lopo Fernandes (António Capelo) a percebemos, no seu diálogo (quase um *aparte*) com o Bispo de Lisboa (António Montez), a quem é pedido que apresse o casamento e quem expressa o desejo de que “Deus queira que Dona Inês de Castro venha por bem...” (Fernandes, 45’), renunciando a intriga que vai alimentar a ação principal.

O primeiro episódio é particularmente importante, pois este situa a ação no tempo e nos espaços físicos onde esta se vai desenrolar e as personagens que nela se vão envolver. Quanto aos espaços físicos, estes são apresentados em alternância, ora nos exteriores outra nos interiores, ora da Corte ora do Povo. Os espaços exteriores são campestres – o bosque por onde atravessa a comitiva real que traz Constança, a mata onde Pedro caça, os exteriores do Castelo onde Pedro exercita a sua arte de espadachim; - os interiores variam entre a (relativa) opulência da Sala do Rei onde se reúne o Conselho e se recebe Constança e Inês, a sala de jantar ou os aposentos de dormir e a pobreza da taberna – onde o povo comenta ambas as cortes, a “dos bêbados e dos intriguistas” – opondo, assim, dois espaços claramente distintos, que refletem os espaços sociais¹²⁷ da narrativa.

Em relação às personagens, a sua caracterização começa a desenhar-se, definindo o seu posicionamento entre elas, quer direta (pelas suas falas) quer indiretamente (pelos tom e registos de linguagem utilizados, pela linguagem corporal, pela forma como se vestem, pelo que dizem sobre eles as outras personagens), como agentes que se movimentam em campos opostos, desempenhando funções distintas na narrativa fílmica – no modo de pensar, no agir, nas convicções. Duas são as personagens que se destacam imediatamente: Afonso IV e Pedro, sobretudo nos primeiros cinco episódios. O posicionamento antagónico dos dois vai sendo delineado e a relação entre eles vai sendo definida, num crescendo de tensão que terá o seu clímax no episódio décimo, culminando com Afonso IV a decretar a morte de Inês de Castro.



É ainda no primeiro episódio que o espectador conhece e identifica as três personagens femininas mais importantes da narrativa: Inês de Castro (Ana Moreira), Constança (Leonor Seixas) e, mais tarde (aos 10’), na cena em que Afonso IV a chama para justificar a ausência de Pedro no Conselho, surge Beatriz (Ana Bustorff) que, desculpando o filho com o seu “entusiasmo pela caça” se coloca imediatamente como *adjuvante* de D. Pedro. D. Inês é, das três, a

¹²⁷ Usamos a expressão no sentido que lhe dão Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, quando o espaço físico, não sendo estático, configura o espaço social, “sobretudo em função da presença de tipos e figurantes” que descrevem os ambientes que ilustram, “quase sempre num contexto periodológico de intenção crítica, vícios e deformações da sociedade.” (op. cit., 136)

primeira a aparecer, antes até de Pedro, quando chama Constança “para espreitar o teu novo reino” (Inês, 3’), porque Constança dorme durante a viagem. Esta escolha não nos parece ocasional nem tão pouco desprovida de significado, uma vez que esta assume o protagonismo de Inês em relação a Constança e o deíctico de segunda pessoa na sua *fala* denota um registo de informalidade, fazendo adivinhar a cumplicidade, a amizade entre as duas mulheres, confirmada pela própria Constança quando esta agradece a Inês ter vindo para Portugal com ela (16’). Por outro lado, Constança vem a dormir – ou pelo cansaço da viagem ou pelo desinteresse que esta deslocação para um casamento arranjado (não o primeiro, como sabemos da História) não lhe desperta qualquer curiosidade.

Mais desinteressado do que Constança (a)parece Pedro – pela primeira vez, aos 11 minutos da narrativa –, ainda que curioso, enquanto conversa com Rodrigo (Duarte de Guimarães), comentando o primeiro ao segundo sobre a mulher “que vem para casar comigo” e de referindo o detalhe histórico sobre D. Branca “a mais desajeitada e mais maluca” das pretendentes de Pedro. O desinteresse de Pedro é mais tarde (aos 46’) sublinhado pela cena da luta com espadas que Pedro trava no próprio dia do casamento, comportamento que é visto como “mau agoiro” pelos que figuram na corte.

Pedro conhece Constança e Inês simultaneamente, não sabendo qual é qual e é Afonso IV quem desfaz o equívoco, quando pergunta a Constança quem é a dama que a acompanha. Beatriz também questiona as origens de Inês e quando esta fala de seu pai, diz que este o considera “o maior Rei da Ibéria” e, ao acrescentar “ainda que sisudo”, Inês provoca o riso dos elementos da corte que se tinha reunido para receber formalmente a noiva de Pedro. Pedro comenta com Rodrigo que “O meu pai tem bom gosto para escolher cavalos, caçar javalis e matar infiéis”, antes de apresentar a família a Constança, recitando um poema de seu avô D. Dinis, *Ai flores de verde pinho*. Constança elogia Pedro que recita “melhor do que um trovador”.

Os primeiros três episódios giram à volta de dois acontecimentos: o casamento de Pedro e Constança, desde o seu contrato em 1336, até ao nascimento de Dona Maria, o segundo filho do casal e a primeira a sobreviver; e o crescimento do afeto entre Pedro e Inês. No segundo episódio, Pedro confessa a Rodrigo o seu amor por Inês e é a narradora que caracteriza o príncipe, no início do segundo episódio, como “nervoso, inquieto, como leão que pressente a tempestade”. É da boca do próprio Pedro que sabemos que o sentimento que este nutre pelas duas mulheres é diferente. De Constança, não há ninguém que não goste dela na corte, é boa parideira”, mas é de Inês de quem Pedro gosta: “Inês, Inês é tempestade, é fome que nunca acaba! Vai ser o meu sonho e o meu pesadelo!” Pelo bem do reino, Pedro vai resistindo ao amor que sente por Inês, porque o que “interessa é que o Rei está contente, o Povo está contente. O que é que interessa que eu me sinta o mais desgraçado dos homens?” (Pedro, episódio 2, 4’) Sucumbe, porém, à beleza de Inês, quando a procura, pela

primeira vez, no seu quarto, e lhe jura amor eterno, enquanto a Corte celebra o nascimento de D. Maria, sendo comentada a ausência de Pedro.

No quarto episódio surge uma nova personagem que se vai revelar vital para o desenvolvimento da intriga política: Diogo Lopes Pacheco (Manuel Wiborg), filho de Lopo Pacheco, leal conselheiro do rei Afonso IV. É Diogo Lopes Pacheco quem revela ao rei o amor secreto de Pedro e Inês e o “pior”, a conspiração de aliados de Castela, os irmãos de Inês, Álvaro e Pedro de Castro, denunciando a existência de correspondência entre eles e Inês. Afonso IV chama Inês para a confrontar com a “relação pecaminosa com Pedro” e acusa-a de ser uma mulher que “abusa da hospitalidade da sua melhor amiga” e que conspira contra a corte portuguesa. Aos 21’ deste quarto episódio assistimos ao (único) discurso piedoso de Inês perante o rei, ao jeito camoniano, suplicando: “Castigai-me por amar, meu rei, mas não por conspirar contra vós!” Afonso IV não se comove e envia Inês para Albuquerque, a “maldade feita a Inês” anunciada no início do episódio pela Abadessa. Graças a esta atitude, Pedro e Afonso IV discutem, com o rei a sublinhar as razões de Estado que se sobrepõem às razões do coração.

A narrativa fílmica faz a sua primeira elipse no começo do quinto episódio, com a informação escrita no ecrã de se terem passado seis meses. A personagem Teresa Lourenço (Sofia de Portugal) vai ganhando protagonismo, desta vez ajudando na troca de correspondência entre Pedro e Inês, enquanto esta se encontra em Albuquerque e antes de ele se decidir a ir ter com ela, ajudado por Rodrigo. D. Afonso IV manda vigiar Pedro até Albuquerque, mas Pedro descobre, mata um dos espões e regressa à corte, exibindo o capacete do soldado morto e enfrentando o seu pai, desafiando a sua autoridade em Conselho, expondo-o, quando grita “Roma não pagou a traidores!” (episódio 5, 44’).

D. Fernando nasce, no sexto episódio, cumprindo-se o desejo de Afonso IV que tinha exigido a Pedro um filho varão, uma vez que, no seu entender, “mulheres e política não combinam” (episódio 3). Constança manda chamar Inês à corte para assistir ao nascimento do filho que sucederá a Pedro e, adivinhando a morte, depois do parto, chama também Pedro e abençoa o amor dos dois.¹²⁸

Depois da morte de Constança, Inês vai para o Convento de Santa Clara onde intervêm duas novas personagens – uma que conhecemos como a narradora da história, a Abadessa, e a Irmã Isabel (Maria d’Aires). Esta mudança de espaço físico marca uma nova elipse temporal, uma vez que passou um ano para fazer o luto da morte da princesa Constança. Inês está no convento como quem está no cativeiro, sem que Pedro saiba onde ela se encontra. O segredo é guardado por Diogo Lopes Pacheco que, entretanto, procura, a pedido de Afonso IV, uma nova mulher para Pedro, prefigurando-se a possibilidade de novos herdeiros, já que D. Fernando revela uma

¹²⁸ Sobre esta e outras *liberdades criativas* que se desviam do que conhecemos da História falaremos no próximo ponto do nosso trabalho, ainda neste capítulo.

“fraqueza” de braços “que nunca conseguirão segurar uma espada!” (Afonso IV, episódio 7). Entretanto, Rodrigo descobre Inês na Quinta das Lágrimas para onde vai Pedro. Durante a ação dos episódios oitavo e nono, nascem os filhos de Pedro e Inês e Pedro quer renunciar ao trono quando seu pai se recusa a permitir o casamento com Inês, casamento que acaba por acontecer com a ajuda do Bispo de Bragança. Depois de realizado, Pedro dirige-se à corte para anunciá-lo a seus pais, particularmente a seu pai, que se recusa a aceitá-lo ou a reconhecê-lo, porque não o autorizou.¹²⁹ Dá o casamento como “desfeito” e Pedro tem o pressentimento de que algo vai acontecer a Inês.

É no décimo episódio que a cena da morte de Inês se concretiza. Diogo Lopes Pacheco encontra Inês nos jardins do Convento e anuncia-lhe a sentença, “Senhora, julgada e condenada por Conselho de Estado”. Antes de um dos carrascos encapuçados apunhalar Inês e rasgar-lhe o pescoço, ensanguentando o *colo de garça*, Inês ainda nega ter “manobrado” Pedro ou de ter conspirado com a ajuda dos seus irmãos Castro, mas acaba degolada, de olhos abertos, dizendo “Morro com D. Pedro no coração”. A irmã Isabel assiste, escondida.

De regresso à corte, os *algozes* garantem ao rei que foram “piedosos, como Vossa Majestade pediu” e solicitam a proteção do rei, adivinhando represálias de D. Pedro. D. Afonso IV pede-lhes que se afastem para Castela.

Pedro regressa da caçada e encontra Inês morta e é Beatriz, sua mãe e sua amiga, quem o consola, colocando-se mais uma vez ao lado do filho, marcando este posicionamento afastando-se de seu marido, Afonso IV, a quem chama de “assassino de Inês. Para além de *Bravo*, é como a História o conhecerá.” (Beatriz, episódio 10). A “fúria da paixão” (Abadessa/narradora, episódio 11) de Pedro leva-o a desafiar o pai e no décimo primeiro episódio recorre-se de novo a uma elipse para saltar os oito meses de guerra civil travada em Portugal. Afonso IV sai derrotado, faz as pazes com Pedro e dá-lhe poder de cogovernança. Admite a Beatriz que, ter mandado matar Inês de Castro, lhe trouxe o pior dos castigos, porque ganhou “o ódio do meu filho... A força do Amor era maior que todas as guerras” (episódio 11) que tinha vencido.

Nos últimos dois episódios da série, Pedro quer encontrar os algozes de Inês e, assim que Afonso IV morre, declara Diogo Lopes Pacheco, Pero Coelho (José Fidalgo) e Álvaro Gonçalves (Sérgio Gomes) culpados pela morte da sua mulher, uma vez que “assassinaram a futura rainha de Portugal” (Pedro, episódio 12). Pedro revela categoricamente a sua personalidade cruel, ameaçadora e temida. A personagem é vestida de preto, a barba cresce, as suas falas são abreviadas e ditas em tom exaltado e ferido. Só com Teresa Lourenço se mostra mais tratável, enquanto esta lhe vela os

¹²⁹ De novo um *acontecimento* não corroborado pela História e que *obriga* o argumentista a suprir a confissão do casamento às escondidas que Pedro proclama ter acontecido em Cantanhede, depois da morte de Inês.

sonos e cuida do homem desgastado que “afoga as suas mágoas em sangue” (Abadessa, episódio 13).

Para o último episódio ficaram reservadas as cenas da captura, tortura e morte dos dois algozes recuperados a Castela, já que Diogo Pacheco “fugiu para lá dos Pirenéus” (23’). Visivelmente perturbado, Pedro exige que os dois homens rezem pela alma da vítima, enquanto Beatriz, na capela do castelo, reza por Pedro, já que “nada sossega a fúria que vai no peito do meu filho” (5’). Pedro grita “Tem coração quem matou Inês de Castro?” enquanto exhibe os corações arrancados dos dois prisioneiros, assumindo “a mão justiceira de Deus” (Cavaleiro, 16’), evocando o que conhecemos das crónicas.

Mesmo depois da morte dos carrascos de Inês, Pedro confessa a Teresa Lourenço que está sem paz, incompleto. “Falta-vos D. Inês, Majestade”, responde Teresa Lourenço (episódio 13, 10’). São aliás as mulheres, incluindo as do povo, quem caracteriza o estado de espírito do herói que, entretanto, se perde pelas tabernas, levando os conselheiros da rainha a sugerir que D. Fernando assuma o trono. Beatriz, numa grande cena de representação de Ana Bustorff, defende o filho (12’) e culpa as Eminências corte de cúmplices na morte de Inês, diminuído, desta forma, a responsabilidade de D. Afonso IV que “morreu com o coração cheio de remorsos” (Beatriz, 12’).

Pedro sabe por Teresa Lourenço que esta está grávida e que teme pela vida do bebé, concordando Pedro em enviá-la para o Convento de Santa Clara para proteger a “criança, fruto do nosso amor por Inês” (Pedro, 21’). Teresa despede-se dos filhos de Inês e Pedro pede a Rodrigo sigilo sobre o futuro paradeiro de Teresa Lourenço¹³⁰.

A cena que antecede a da trasladação é a de uma conversa que Pedro tem com a Abadessa, a narradora da história, a quem este pede permissão para levar os restos mortais de Inês para Alcobaça, a quem conta, ainda, os projetos de fazer Inês rainha. A Abadessa ajuda, sem oferecer resistências¹³¹.

Durante a noite – símbolo da passagem do escuro para a luz, da morte para a vida – a trasladação decorre em silêncio, até Pedro chegar a um túmulo coberto de negro e coloca uma rosa vermelha (a flor preferida de Inês) para sair, de seguida, a correr, desautinado, buscar uma coroa, enquanto os que assistem comentam que “Nunca se viu um amor assim...” (Irmã Isabel, 36’). Ao silêncio que antecedeu a cena da trasladação, a cena da coroação começa com Pedro a abrir o caixão, ruidosa e violentamente, enquanto as testemunhas oculares se debatem, nauseados, com a “profanação”.

¹³⁰ Do que sabemos da História, D. João, futuro D. João I, Mestre d’Avis, terá sido criado pelos monges do Mosteiro de Avis e não pelas clarissas conimbricenses.

¹³¹ Novo *desvio* literário, já que o texto dramático *Pedro, o Cru*, de António Patrício (de 1918), inclui um diálogo resistente entre D. Pedro e as freiras do Convento de Santa Clara, como vimos no capítulo I deste trabalho (cf. p. 49-53), pelo que os filmes de Barros e Oliveira são, neste aspeto, mais fiéis ao que poderá ter acontecido.

Pedro, exaltado, profere o monólogo mais intenso da narrativa, num misto de sofrimento, revolta e súplica, conversando com Inês – que nunca aparece na imagem. Num discurso com referências a D. Isabel, sua avó, e a Francisco d'Assis, Pedro *cita* ainda Camões (“secaram as fontes”) e pergunta a Deus porque “deixaste que os assassinos do diabo matassem o amor?” e porque a sua “rainha”, o seu “sol”, a sua “maior felicidade do mundo” partiu, Pedro pede piedade e suplica a morte, “o mais eterno dos abraços” e, simbolicamente, abraça o túmulo.

Esta cena é interrompida por outra em que Teresa Lourenço conta o seu sonho (presságio) aos adivinhos que a saudaram “Salvé Senhora, que serás Mãe de Rei”, projetando na narrativa o facto histórico que D. João I, seu filho e de Pedro, viria a suceder D. Fernando, dando início à segunda dinastia portuguesa, a de Avis.

A narrativa volta a Alcobaça onde D. Beatriz saúda D. Inês como “Rainha de Portugal” (45’) e senta-se ao lado de Pedro, no trono. Seguem-se os convidados que fazem vénia ao túmulo, proclamando “Salvé, D. Inês, Rainha de Portugal” perante o choque da corte e a cumplicidade das freiras. Num banco colocado na direção do túmulo coberto a preto, uma coroa fica em primeiro plano, enquanto Pedro, absorto, dirige o seu olhar em direção àqueles que se perfilam para reconhecer Inês como sua rainha. Pedro tem na mão esquerda o anel preto que já tínhamos visto usar com Inês e, na mão direita, uma rosa vermelha, entrando em voz *off* a última fala da Abadessa:

“E desde então, as rosas vermelhas ficaram como sinal de paixão para a eternidade. E deste rei Pedro ficou a memória de um povo inteiro que proclamou que, ou havia de não ter nascido, ou nunca havia de morrer. Reinou dez anos e partiu para junto de Inês e agora repousam no Mosteiro de Alcobaça, dando testemunho ao mundo e a Portugal de que tão grande Amor jamais houvera à face da terra (...) que poetas e trovadores cantarão até ao final dos séculos.”

2. Análise comparativa: os filmes e as fontes literárias

Feita a análise descritiva da produção fílmica produzida no século XX e início do século XXI, detemo-nos agora mais detalhadamente na construção das narrativas fílmicas e nos processos de reinterpretação inerentes à sua realização.

Os filmes revistos refletem a *interpretação* que os seus realizadores fizeram da história e da literatura inesianas, através de um processo de “apropriação de sentidos” [Ricoeur: 1987:104]¹³² de diversos textos que resultou na transposição para o cinema do mito. Falamos de *transposição* e não de adaptação porque não houve, assumidamente, apenas uma única fonte literária (foram diversas, de diversas épocas e diversamente *apropriadas*) que servisse de ponto de partida para a construção fílmica. Os filmes em análise são, assim, o resultado da “cosmovisão operada pela assimilação e reinterpretação” [Bello: 2008:148]¹³³ dos seus realizadores do que do mito inesiano foi sendo construído pela literatura, uma vez que podemos reconhecer facilmente outras realizações anteriores realizadas pelo sistema literário.

Esta transcodificação intersemiótica resultou de um processo interpretativo e transformador, “dando origem a um novo objecto artístico com existência e significados próprios,”¹³⁴ acrescidos das contingências ideológicas e culturais que envolveram o contexto sociopolítico em que foram produzidos.

Sistematizando, verificamos que os momentos-chave das narrativas fílmicas focam-se no momento em que Pedro e Inês se conhecem – exceção feita em **Inês de Portugal**, onde a ação se inicia *in media res*¹³⁵ -, no casamento de Pedro Com Constança, no triângulo amoroso entre Pedro-Inês-Constança, na morte de Inês e nos acontecimentos que seguem à sua morte: a vingança ou procura de justiça de Pedro e a coroação e o beija-mão de Inês. Todos seguem a tradição portuguesa, construindo a base da intriga como intriga política.¹³⁶ Ou seja, como fontes literárias, reconhecemos as crónicas, o episódio camoniano e a influência da literatura espanhola na construção do imaginário da coroação e da cerimónia do beija-mão¹³⁷. Porém, as três narrativas fílmicas apropriam-se delas de formas diferentes.

Segundo Sara Cortellazo e Dario Tomasi¹³⁸, vários são os “princípios” ou “operações” que ocorrem aquando da transposição de um sistema para o outro: adição, subtração, extensão, condensação, transformação, deslocação e mudança (ou não) na

¹³² RICOEUR, Paul (1987), *Teoria da Interpretação. O discurso e o excesso de significação*, Lisboa, Edições 70.

¹³³ BELLO, Maria do Rosário, Leitão Luppi (2008), *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: O caso de Amor de Perdição*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

¹³⁴ Bello, 2008, p. 148.

¹³⁵ Em 1890, Henrique Lopes Mendonça escreve a peça *A Morta*, centrando toda a ação do texto dramático para depois da morte de Inês, bem ao gosto da estética romântica da altura. Parece-nos que podemos traçar o paralelismo entre esta obra teatral e a fílmica em análise.

¹³⁶ Maria Leonor Machado de Sousa deixou bem clara esta distinção, abordada no ponto 2 do Capítulo I deste trabalho.

¹³⁷ Segue-se à conclusão deste ponto e deste capítulo um quadro-síntese sistematizando o tratamento diferenciado destes momentos-chave das narrativas fílmicas, p. 99-101.

¹³⁸ CORTELLAZO, Sara, TOMASI, Dario (1998), *Letteratura e Cinema*, Roma-Bari, Editori Laterza.

voz da narrativa [Costellazo, Tomasi: 1998: 21-23]. Vejamos como eles se aplicam nos três casos observados: **Inês de Castro**, **Inês de Portugal** e **Pedro e Inês**¹³⁹.

Os títulos, desde logo, denunciam o que já se tinha verificado na produção literária, há medida que nos aproximamos da praticada século XX – a descentralização do protagonismo em Inês. No primeiro, considerado “filme histórico”, assume-se Inês como o centro dos acontecimentos; o segundo, apontando para a coroação de Inês como rainha de Portugal, confere-lhe o estatuto de mito nacional; o terceiro atesta o crescente interesse pela figura de Pedro na produção literária portuguesa do último século, convocando-o, deste modo, para a centralidade da ação, juntamente com Inês. Esta *adição* revela uma nova leitura do mito, no sentido Ricoeuriano do termo, aquele que avoca não haver factos, apenas interpretações deles que consentem “leituras possíveis”,¹⁴⁰ corrompendo os significados tradicionais dos textos, lacunares e incompletos, inerência da própria natureza arbitrária da sua matéria, o signo linguístico.

Como vimos no ponto anterior desta dissertação, **Inês de Castro** encarnou o desejo dos seus realizador e produtor de sublinhar o pendor histórico da narrativa que levaram ao grande ecrã. Todavia tal não foi completamente conseguido e, já na época, críticos e espectadores apontaram os desvios feitos àquilo que se conhece e aceita como História, tendo sido considerado um filme “mentiroso”.¹⁴¹ Sob o ponto de vista da Teoria da Interpretação, estes “desvios” seriam considerados como “leitura possível” dos *factos*, resultante da interpretação feita dos mesmos, consentida pela “liberdade criativa” subjacente à *apropriação de sentidos* que realizador e argumentista fizeram como “leitores” das fontes historiográficas e literárias onde se inspiraram.

O filme de Leitão de Barros inicia com os túmulos de D. Pedro e D. Inês em Alcobça – local onde a narrativa irá conhecer o seu desfecho, clara influência do livro do argumentista Afonso Lopes Vieira que já em 1943 houvera escrito *A Paixão de Pedro, o Cru* e que é umas das referências literárias assumidas por Leitão de Barros.

A ação propriamente dita começa com a cena da assinatura da procuração do casamento de D. Constança com D. Pedro. Podemos considerar que se verifica aqui um processo de a *deslocação* no que concerne ao relevo das personagens, atribuindo a D. Manoel um protagonismo que sabemos (a crer na veracidade das fontes historiográficas) não teve, sendo atribuída essa prerrogativa ao monarca português, D. Afonso IV. Por outro lado, a importância da cena é revestida do valor acrescentado por ser a cena de abertura do filme, expandido um acontecimento importante para uma relevância sobrevalorizada da ação que nela decorre. Estas *deslocação* e *expansão* de protagonismo têm subjacentes, em nosso entender, razões políticas e económicas, uma

¹³⁹ Apesar de termos incluído no ponto anterior deste capítulo os primeiros três filmes realizados entre 1900-1910, não os analisaremos neste trabalho por não ter sido possível o seu visionamento, pelo que toda e qualquer análise seria meramente especulativa.

¹⁴⁰ A terminologia usada é aquela que discutimos no início do nosso trabalho, à luz da nova hermenêutica e das teorias da estética da recepção.

¹⁴¹ Cf. o ponto 1. deste capítulo.

vez que grande parte do financiamento do filme veio de Espanha. O filme é uma coprodução entre os dois países e naturalmente o interesse (a pressão?) para agradar esses patrocinadores seria grande. Por outro lado, em termos narrativos, subjuga Pedro, ausente desta primeira cena, a um compromisso que, minutos depois, não vai cumprir, sublinhando a sua responsabilidade na tragédia que se abaterá na vida de Constança e de Inês.

Afasta-se das fontes históricas a cena do conselho onde Inês é condenada à morte, sobretudo pela *extensão* que lhe é dada, até porque não sabemos se esse Conselho existiu ou não e, a ter existido, em que moldes. Em relação ao episódio camoniano, o filme é, de todos os visionados, o que mais lhe é *fiel*, ainda que *adicione* algumas personagens (a aia, o bobo) e algumas falas ao rei.¹⁴² Já em **Inês de Portugal**, a cena é *condensada*, remetida a um breve confronto entre Inês e o rei, na presença dos conselheiros. Em **Pedro e Inês** a cena nunca acontece, sendo *deslocada* na ação, num paralelo que o espectador facilmente identifica, não na altura em que Inês será morta, para ser antecipada para o início da relação de Pedro e Inês, quando D. Afonso lhe pede que se afaste da corte.

Pedro e Inês será, por ventura, a narrativa fílmica que mais recriações *interpretativas* faz à História e à lenda que conhecemos. Pela extensão que lhe permite o seu formato de série televisiva, a narrativa expande-se e estende-se ao longo de treze episódios que centram a ação na relação antagónica que Pedro revela com o pai, sendo D. Afonso IV representado como um homem violento, um monarca vigoroso e um marido infiel – esta última característica não corresponde ao perfil que os historiadores dele traçaram.¹⁴³ Várias são ainda as personagens adicionadas – os amigos de Pedro – ou cuja relevância é alterada – a Abadessa do Convento de Santa Clara, a voz narradora do filme, testemunha ocular e abonatória do amor de Pedro e Inês; Teresa Lourenço, a futura mãe de D. João, Mestre d' Avis, dama de companhia de Inês; D. Beatriz, mãe de Pedro e sua principal amiga e confidente – ou, ainda, uma galeria de figurantes que vão desenhando os espaços social e psicológico em que se movimentam os protagonistas.

Por outro lado, a relação de Inês com Constança é tão especial que é Constança quem quer abandonar o reino português para que Pedro e Inês possam viver livremente o seu amor. No seu leito de morte, não só não culpa Inês como abençoa o amor dos dois e lhes pede que sejam felizes – bem distante da literaturas espanhola e francesa que as coloca como arqui-inimigas, remetendo Constança para a qualidade de assassina de Inês, e logo com veneno!¹⁴⁴

¹⁴² Atentaremos com mais detalhe nesta cena no Capítulo IV deste trabalho, altura em que propomos o visionamento desta cena com os alunos para estabelecer relações de intertextualidade.

¹⁴³ Cf. Capítulo I, ponto 1 desta dissertação.

¹⁴⁴ Cf. Capítulo I, ponto 2 deste trabalho.

Pedro Moita Flores, o argumentista de **Pedro e Inês**, resolve a questão do casamento de Pedro e Inês tornando-o assumido e pondo Pedro a anunciar ao seu pai desse acontecimento. Aliás, de acordo com a série, Afonso IV só terá condenado Inês à morte depois de saber, pela boca do filho, deste casamento. Afasta-se ainda das fontes literárias que retrataram a oposição oferecida pela Abadessa do mosteiro de Santa Clara ao desacato de Pedro quando este manifesta a sua determinação em trasladar o corpo de Inês para Alcobaça. Na série televisiva, a Abadessa é instituída de grande protagonismo, desde logo porque lhe é atribuída a responsabilidade de ser a narradora dos acontecimentos e, quando Pedro resolve levar Inês para Alcobaça, não só não lhe oferece qualquer resistência, como o auxilia na realização dessa tarefa.

Todas estas *interpretações* veiculadas pela série constroem o *significado* (meaning) do texto que, não se apartando muito das principais fontes literárias e não literárias do mito inesiano (cuja permanência permite ao espectador reconhecer a identidade do mesmo), inova a sua representação, tentando, nomeadamente, resolver ou amenizar as ambiguidades deixadas por essas mesmas fontes: a questão do amor adúltero de Pedro por Inês, o problemático casamento de Pedro com Inês ou a incómoda situação criada com a Igreja a propósito da traslação de Inês. Esta mudança na interpretação dos acontecimentos consubstancia uma leitura alternativa sobretudo no que à figura de Pedro se refere: apesar do motivo da morte de Inês continuar a ser político, dificilmente Pedro pode ser considerado “louco” porque as suas atitudes perante a morte de Inês se encontram justificados. A tentativa de conseguir a aprovação do seu amor por Inês e o reconhecimento desse casamento por parte de seu pai revela um Pedro outro (alteridade) – na tentativa, perguntamos nós, de suavizar o (outro) epíteto que a História haveria de deixar para sempre a ele associado: “cruel”? Parece-nos inegável a intencionalidade de explicar o comportamento de Pedro e compreendê-lo agora não só há luz dos sentimentos que nutre por Inês, mas sobretudo por este ser uma das consequências da relação conflituosa com seu pai: Pedro e Afonso têm um entendimento oposto no que diz respeito à política, às mulheres e ao casamento. Pedro encarna a mudança dos valores medievais que tão veementemente são defendidos pelo seu antecessor.¹⁴⁵

Outro caminho seguiu José Carlos Oliveira em **Inês de Portugal**. Aqui a manutenção da identidade de Pedro como “justiceiro” e “cruel” é confirmada pela permanência das cenas que demarcam, na matriz cultural histórico-literária, a figura do oitavo monarca português das restantes: a perseguição aos que mataram Inês e sua itinerância pelo país “no endireito da justiça”. A escolha de iniciar a narrativa fílmica depois da morte de Inês, por exemplo, disso é indiciadora. A atenção do espectador

¹⁴⁵ José Sousa Monteiro, em *D. Pedro* (1891) escreve um texto dramático que tenta explicar o comportamento de D. Pedro através do que teria sido a sua relação com o seu pai, D. Afonso IV, desenvolvendo, segundo Leonor Machado de Sousa, a personagem criada por Júlio Castilho em *D. Inez de Castro* (1975). Teriam os autores de **Pedro e Inês** conhecimento destas obras e nelas se inspiraram para (re)construir um Pedro análogo?

centra-se para o momento de vingança do agora já rei D. Pedro, pelo que toda a ação que decorreu cronologicamente antes é condensada – quando não subtraída – nos movimentos analépticos que são feitos no filme. Falamos, exemplarmente, da *condensação* da narração que testemunha o amor de Pedro e Inês numa só cena (a mais longa do filme, é certo), a única em que o espectador vê os protagonistas juntos, e da *subtração* de personagens ou do seu relevo – como é o caso de Constança que, na narrativa fílmica de Oliveira está votada a uma solitária aparição, breve, sem fala, como figurante de uma ceia na corte, grávida e triste, mera assistente de toda uma teia de acontecimentos que a ultrapassam completamente.

Aliás as personagens são tratadas de forma diversa nas três narrativas fílmicas, mesmo quando lhes é atribuído o mesmo relevo. Pedro e Inês são, sem dificuldade de consenso, os protagonistas dos três textos, ainda que tenham sido *interpretados*, tanto pela leitura dos realizadores destas figuras históricas, como pelos atores que lhe deram tridimensionalidade, de forma diferente. Se em **Inês de Castro** e **Inês de Portugal** Pedro e Inês dividem o protagonismo, em **Pedro e Inês** Pedro destaca-se como *herói* no sentido narratológico do termo: é uma personagem em conflito que vence os obstáculos e se supera, enfrentando o seu principal oponente (Afonso IV), rei poderoso e seu pai. Já as figuras que os envolvem não têm o mesmo tratamento – a começar pelo outro vértice do triângulo amoroso, Constança que, como acabamos de verificar, oscila entre figurante em **Inês de Portugal**, personagem secundária em **Inês de Castro** a quase protagonista (pelo menos nos episódios que antecedem a sua morte) em **Pedro e Inês**. Na narrativa fílmica de Leitão de Barros é Beatriz que é *subtraída* há ação, enquanto no filme de Oliveira que, ao ter honras de abertura na cena inicial, conquista o estatuto de personagem secundária. Mas é na série de João Cayatte que ela mais se evidencia, assumindo o papel de adjuvante de Pedro e sua confidente, desde o episódio primeiro, ganhando o estatuto de personagem principal.

Diogo Lopes Pacheco é outra das personagens que salientamos, não já pelo relevo que adquire de igual forma nas três representações cinematográficas – sempre secundária – mas pelo lugar que desempenha em relação ao protagonista Pedro. Em **Inês de Portugal** e em **Pedro e Inês** permanece fiel ao seu papel cristalizado pela História e pela Literatura como antagonista de Pedro por ser identificado como um dos conselheiros de Afonso IV, envolvido na morte de Inês, mas em **Inês de Castro** angaria a simpatia de Leitão de Barros que o posiciona ao lado de Pedro, como seu leal amigo e bom conselheiro, o único a defender o amor de Pedro e Inês e a exortar o rei e a corte a poupar Inês! Esta mudança de perspetiva dos cânones do mito revelou-se uma alteridade demasiado radical para a época e deve ter contado para ser uma das razões pelas quais o filme histórico ter sido considerado, como vimos, “mentiroso”.

Esta consideração dos críticos é condicionada pela espetacularidade, i.e., pelo papel que o espectador tem nos significados atribuídos aos filmes. Em *Film Theory: na*

introduction, Robert Stam¹⁴⁶ expõe, na linha das teorias de recepção da literatura de Standley Fish e Norman Holland (sem ignorar a recepção estética de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser), um paralelo entre o leitor – agente ativo no processo comunicacional com a obra literária – e o espectador. À semelhança do leitor, também o espectador de cinema preenche as “lacunas” do texto fílmico, obrigado que está a compensar certas ausências, como a falta da tridimensionalidade, por exemplo.

O espectador, como o leitor, também está historicamente situado e é moldado pela experiência cinematográfica, num processo dialógico sem fim. De tal forma Stam reconhece a participação ativa do espectador de filmes na construção do seu significado, que considera:

“As posições espectatoriais são multiformes, fissuradas, esquizofrênicas, desigualmente desenvolvidas, descontínuas do ponto de vista cultural, discursivo e político, formando parte de um território mutante de diferenças e contradições que se ramificam” [Stam: 2000: 228].

É tarefa do espectador cobrir de sentido este ambiente cheio de “fissuras” num processo de identificação e reconhecimento de certas indicações que o incitam a executar numerosas atividades de inferência, construindo vínculos entre as cenas até atribuir significados mais abstratos ao filme. “Na maioria dos casos o espectador aplica estruturas de conhecimento às indicações que reconhece dentro do filme”, afirmou David Bordwell,¹⁴⁷ um dos autores que Noel King destaca em *Hermeneutics, Reception Aesthetics and Film Interpretation* (1998) e onde aborda a questão da leitura interpretativa de obras artísticas, direcionando-a para o campo do cinema. King refere ainda a pesquisadora Janet Staiger¹⁴⁸ que demarca a diferença entre estudos de textos e os estudos de recepção, sendo que os primeiros retiram, no entender de Staiger, o texto da História, enquanto os segundos envolvem o texto no seu contexto. Este envolvimento permite compreender os atos de interpretação situados histórica e culturalmente, ou seja, o processo interpretativo é conformado historicamente. Para Staiger, o momento de recepção da obra fílmica é um lugar de convergência entre o texto (fílmico), espectador e contexto, pensamento teórico na senda do recente desenvolvimento da psicologia cognitiva, da filosofia analítica, da fenomenologia e dos estudos culturais, correntes conectadas ao pensamento anglo-americano na teoria do cinema.

Contextualizar o filme na sua época de produção é tão mais importante quanto se trata de um produto final de uma indústria muito complexa, em que intervêm fatores tecnológicos, económicos e sociais que condicionam a sua realização. O que agora se propõe é sublinhar o carácter contextual da interpretação através de uma investigação da

¹⁴⁶ STAM, Robert (2000), *Film Theory: an introduction*, Malden Mass, Blackwell Publishers.

¹⁴⁷ BORDWELL, David (1991), *Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, USA, Havard University Press (p. 3)

¹⁴⁸ STAIGER, Janet (1992), *Interpreting films: studies in the historical reception of American*, Princeton, Princeton University Press.

crítica de cinema e do estilo cinematográfico numa perspetiva histórica, como defendeu Jauss, uma vez que as análises interpretativas feitas aos filmes são transmitidas e conformadas historicamente. O processo de reconstrução histórica dos atos de compreensão dos filmes permite a adoção de um ato hermenêutico, mais do que uma metodologia, um ângulo de enfoque heurístico, um modo de perguntar, que foge das tradicionais e repetitivas interpretações de modelos textuais, abrindo-se ao horizonte de expectativas de cada contexto social. Assim se explicam as diferentes *leituras* e respetivas *interpretações* dos filmes **Inês de Castro**, **Inês de Portugal** ou **Pedro e Inês**. Cada um reconstrói, numa perspetiva conformada historicamente com o tempo em que foram escritos, realizados e vistos, tanto pelo público como pelos críticos.

A prática interpretativa de Dudley Andrew anuncia a unificação do formalismo com a fenomenologia, no encontro da tradição com o novo, sendo a crítica fílmica uma “conversação cultural” na qual se estabelece um diálogo com o seu tempo e afirma que “como todas as interpretações. Os meus ensaios são uma conversação dentro da cultura, não um argumento sobre cultura.”¹⁴⁹ Em *Film in the Aura of Art* (1984) Andrew explica a sua “hermenêutica cultural”, afirmando que uma história do cinema deve buscar uma reconstrução indireta de representação que permitiram que os filmes fossem feitos, compreendidos ou mesmo mal compreendidos.

Estudos históricos como aqueles dos autores que temos citado evidenciam que sob diferentes circunstâncias, os filmes adquirem diferentes entidades e funções culturais, ou seja, um filme é sempre “culturalmente ativado”, para usar a expressão de Tony Bennett em *Texts, Readers and Reading Formation* (1993). Foi o que verificamos aquando das reações ao filme **Inês de Castro** de Leitão de Barros que suscitou opiniões díspares, tanto à época como recentemente, e que certamente acontecerá com os posteriores, assim que o distanciamento histórico o permita.

O cinema, como fenómeno cultural que é, deixa-se contagiar por outras manifestações artísticas – como são exemplares os filmes aqui analisados, nomeadamente pela literatura – e, tanto num como noutras, parece-nos impossível negar o valor do papel do contexto histórico no processo comunicacional entre produtores (realizadores e/ou escritores) e recetores (espectadores e/ou leitores) da obra (fílmica e/ou literária) para a construção de novas significações.

Concluimos este segundo capítulo com a sistematização das variantes *interpretativas* do mito inesiano, no que à obra fílmica portuguesa diz respeito.

¹⁴⁹ *Apud* King, Noel, (1998), *Hermeneutics, reception Aesthetics and Film interpretation* In Hill, John (p. 212-221).

ANÁLISE COMPARATIVA DAS NARRATIVAS FÍLMICAS

1. FONTES DAS NARRATIVAS FÍLMICAS

	INÊS DE CASTRO Leitão de Barros (1944)	INÊS DE PORTUGAL José Carlos Oliveira (1997)	PEDRO E INÊS João Cayatte (2005)
Fontes Históricas	<ul style="list-style-type: none"> + Crónicas: tipo de morte (degolada); imponência do cortejo fúnebre depois da trasladação; morte dos assassinos de Inês; casamento secreto de Pedro e Inês, com o conhecimento de altas figuras do clero e da nobreza. + Historiografia: D. Pedro como “justiceiro”. 	<ul style="list-style-type: none"> + Crónicas: relação homossexual de D. Pedro com Afonso Madeira e sua condenação por se ter envolvido como mulher casada; tipo de morte de Inês (degolada); assinatura do acordo de paz entre Pedro e Afonso IV; morte dos conselheiros que mataram Inês; casamento secreto com Inês, com testemunhas relevantes. + Historiografia: D. Pedro como “justiceiro”. + Manuel de Faria e Sousa, <i>Epítome das Histórias Portuguesas</i>: transpõe a coroação de Inês como sendo “facto histórico”, pormenorizando o <i>beija-mão</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> + Crónicas: cogovernança do reino; morte dos algozes de Inês. + Historiografia: D. Pedro como “louco” de dor, cruel e justiceiro (Inácio Barbosa Machado, <i>Fastos Políticos, e Militares da Antigua e Nova Lusitania</i>)
Possíveis Fontes Literárias	<ul style="list-style-type: none"> + Camões: discurso de Inês junto do rei D. Afonso IV. + Afonso Lopes Vieira, <i>A Paixão de Pedro, o Cru</i>: túmulos de Alcobça e suas inscrições que promoveram Inês a rainha; + Antero de Figueiredo, <i>Pedro e D. Inês</i>: coroação e beija-mão de Inês. 	<ul style="list-style-type: none"> + Henrique Lopes Mendonça, <i>A Morta</i>: toda a ação se passa depois da morte de Inês. + Camões: interpelação de Inês ao rei. + Manuel Figueiredo, <i>Ignez</i>: intervenção dos dois irmãos Castro e os três conselheiros assassinos. + António Patrício, <i>Pedro, o Cru</i>: conflito com as freiras do convento de Santa Clara. + Literatura Espanhola: coroação. 	<ul style="list-style-type: none"> + António Gomes Monteiro, <i>D. Ignez de Castro</i>: diálogo de Inês com o rei. + António Cândido Franco, <i>Memórias de Inês de Castro</i>: destaca-se a figura de Teresa Lourenço. + José Sousa Monteiro, <i>D. Pedro</i>: estabelece uma relação causa-efeito do comportamento de Pedro com o seu relacionamento com o pai.
(Re) interpretações da História	<ul style="list-style-type: none"> + D. João Manoel (pai de Constança) aparece como responsável pelo contrato de casamento. + Inês aparece como “mãe” de D. Fernando, criado conjuntamente com os seus filhos. + Um dos carrascos de Inês, Diogo Lopes Pacheco, surge na narrativa como “amigo e conselheiro” de D. Pedro. 	<ul style="list-style-type: none"> + anacronismo: Álvaro de Pais aparece como chanceler de D. Pedro, o que só aconteceria depois de D. Pedro subir ao trono. 	<ul style="list-style-type: none"> + D. Afonso IV é apresentado como marido infiel e de personalidade irascível. + É Inês quem pede a Constança para ser afastada da corte. + D. Constança confessa que não ama Pedro (a sua paixão terá ficado em Castela) e abençoa o amor de Pedro e Inês. + Pedro casa com Inês e conta ao pai. + Inês e Pedro têm 4 filhos que sobrevivem. + Inês morre apunhalada. + Depois da morte de Inês, Pedro exige que o pai reconheça os filhos dele com Inês como seus netos. + A Abadessa de Santa Clara consente na trasladação de Inês para Alcobça.

2. PERSONAGENS: RELEVO

	INÊS DE CASTRO , Leitão de Barros (1944)	INÊS DE PORTUGAL , José Carlos Oliveira (1997)	PEDRO E INÊS , João Cayatte (2005)
PEDRO	Protagonista: personagem <i>redonda</i> que vai moldando o seu caráter ao longo da narrativa: de alegre apaixonado a agressivo “justiceiro”.	Protagonista: personagem <i>plana</i> , uma vez que já o conhecemos só depois da morte de Inês, focando o desejo de “endireito da justiça” da personagem, sempre em conflito, desde o início da narrativa até ao final.	Protagonista - herói: personagem <i>redonda</i> que atravessa vários conflitos e comoções emocionais, questionando valores instituídos, incorporados pelo seu pai, alterando o seu comportamento, sobretudo depois da morte de Inês.
INÊS	Protagonista: personagem <i>redonda</i> , atravessando conflitos (pessoais e de Estado), assumindo diversos papéis – primeiro, resistente ao amor de Pedro, depois sua amante e sua mulher e, finalmente, mãe e educadora de todos os filhos de Pedro.	Protagonista: surge em quatro das cinco analepses da narrativa, primeiro como alvo da intriga política que seus irmãos engendram, depois com Pedro e finalmente com os conselheiros do Rei e com o próprio rei quando é condenada à morte.	Protagonista: figura que se descola rapidamente de Constança, assumindo o seu protagonismo na corte e na vida de Pedro. Vive conflitos internos e pressões externas que a levam a moldar o seu comportamento.
Constança	Principal: é particularmente importante enquanto amiga de Inês, por tê-la trazido para a corte portuguesa. Quando descobre o amor desta por Pedro, sente-se traída e assume o papel de vítima.	Figurante: não intervém na ação; aparece uma única vez, numa ceia da corte, grávida.	Principal: é amiga e cúmplice do amor de Inês e Pedro, assistindo ao enamoramento dos dois, desejando poder fugir para que os dois possam viver esse amor, chegando a abençoá-lo antes de morrer.
D. Afonso	Secundária: aparece três vezes na narrativa, mas não influencia o curso desta, apesar de consentir na morte de Inês. Figura desprovida de poder, ele próprio vítima do seu destino de rei, fortemente influenciado pela estrutura que representa.	Secundária: aparece duas vezes na narrativa, uma como mero espetador do que se passa na corte, e a outra quando anuncia a sentença de morte a Inês.	Protagonista: durante treze dos quinze episódios da série, o seu papel é relevante para a narrativa, nomeadamente para a caracterização direta e indireta de Pedro e é em torno dos dois que toda a ação se desenrola.
D. Beatriz	Não aparece.	Secundária: tem algum destaque no início da narrativa, quando é assinado o Tratado de Canavezes e ainda intervém junto do rei, alertando-o para o amor de Pedro e Inês.	Principal: é a confidente de Pedro, sua adjuvante em toda a ação. Vai controlando o que se passa na corte e apoia, sempre, as decisões do filho.
Leais a Afonso IV	Álvaro Gonçalves e Pero Coelho (secundárias).	Álvaro Gonçalves, Pero Coelho, Álvaro Pais, Diogo Lopes Pacheco (secundárias).	Diogo Lopes Pacheco, Bispo de Lisboa, Lopo Fernandes, Álvaro Pais (secundárias).
Leais a Pedro	Diogo Lopes Pacheco (secundária).	Álvaro de Castro, Afonso Madeira, João Afonso (secundárias).	Rodrigo, João Afonso, Abadessa de Santa Clara (secundárias).
Outros	D. João Manoel (secundária): tem honras de abertura da narrativa, submetendo Pedro a um compromisso de fidelidade e de paz com Castela através do casamento da sua filha Constança.		Teresa Lourenço (secundária): a aia de companhia de Inês, sua confidente e cúmplice. Acompanha Pedro depois da morte de Inês, engravidando de Pedro – será a mãe de D. João I, Mestre d’ Avis.

3. TRATAMENTO DOS PONTOS-CHAVE

	INÊS DE CASTRO , Leitão de Barros (1944)	INÊS DE PORTUGAL , José Carlos Oliveira (1997)	PEDRO E INÊS , João Cayatte (2005)
Início	<ul style="list-style-type: none"> + Narrador: voz <i>off</i> que dá continuidade à narrativa, fornecendo indicações espaciotemporais ao longo do filme; + Castela, 1340: assinatura do casamento de Pedro e Constança, por procuração – D. João Manoel espera que esta união traga “paz e abundância” para os dois reinos. 	<ul style="list-style-type: none"> + Narrador em voz <i>off</i> lê um texto inscrito na tela que situa a narrativa no tempo e no espaço e apresenta o protagonista e a ação principal: D. Pedro que tomou “vingança como danado” e “se alevantou contra seu padre, el-rei de Portugal” e “fazia todolos roubos, mortes, males e danos que podia”. Este narrador-leitor só aparece no início do filme, antes de começar a narrativa; + Canavezes, agosto de 1355: assinatura do tratado de paz na presença de D. Beatriz, mãe de D. Pedro. 	<ul style="list-style-type: none"> + Narradora: voz <i>off</i> acompanhada de imagem da Abadessa, na biblioteca de um convento. Como no filme de Leitão de Barros, é também esta voz que dará a continuidade à série televisiva, aparecendo sempre no início de cada episódio, imediatamente a seguir às “cenas do episódio anterior”; + 1340, chegada da comitiva de D. Constança a Portugal para o seu casamento com D. Pedro.
Triângulo Pedro, Constança e Inês	<ul style="list-style-type: none"> + Constança e Inês viajam juntas, como amigas: Constança, insegura, recebe de Inês a confiança que lhe falta; + Pedro conhece Constança e Inês simultaneamente, quando a comitiva do príncipe português vai receber a de Constança à fronteira. Pedro não sabe qual delas será a sua esposa, mas Constança vai ao seu encontro; + Pedro fica encantado quando ouve Inês tanger e cantar. Inês vai resistindo às investidas de Pedro – que depressa a seduz para sua amante - e, pela altura do batizado do infante D. Fernando, toda a corte comenta o interesse de Pedro por Inês, enquanto Constança vai assistindo e adoecendo, impotente contra o enamoramento dos dois; + No seu leito de morte, Constança pede perdão a Pedro por não ter sido capaz de conquistar o seu amor, mas não perdoa Inês por a ter traído. Pede, a ambos mas em separado, que cuidem do infante, seu filho. 	<ul style="list-style-type: none"> + De Constança, nada sabemos. Aparece apenas como figurante, na cena da ceia, grávida e triste, numa altura em que todos comentam os olhares entre Pedro e Inês. Nunca a vemos com Inês e, do seu relacionamento com a galega, só sabemos indiretamente pelos comentários que Inês faz a Pedro sobre o seu distanciamento; + Pedro e Inês protagonizam a mais longa cena do filme, numa noite em que trocam juras de amor e celebram o seu <i>casamento</i> simbólico perante Deus. A sequência fílmica termina com os amantes a serem interrompidos por um mensageiro que vem trazer a notícia de que, em Portugal, Constança tinha morrido. 	<ul style="list-style-type: none"> + Constança e Inês viajam juntas e conhecem Pedro simultaneamente, numa cerimónia oficial presidida por D. Afonso IV. Pedro não sabe quem é Constança, mas toda a corte presente se encanta com as espirituosas respostas de Inês, a aia de companhia da futura princesa; + Ao longo da narrativa fílmica, Constança e Inês revelam-se muito próximas e Inês vai sentindo remorsos por se ir encantando por Pedro; + Pedro não quer fazer de Inês sua amante e vai lutando contra o afeto e a atração que sente pela galega; + Constança percebe o amor que nasce entre os dois, não culpa Inês, sofre o desinteresse de Pedro por si, tem vontade de fugir para longe para que os dois pudessem ficar juntos e, no seu leito de morte, chama os dois, abençoando esse amor e o seu destino.

	INÊS DE CASTRO , Leitão de Barros (1944)	INÊS DE PORTUGAL , José Carlos Oliveira (1997)	PEDRO E INÊS , João Cayatte (2005)
Pedro e Inês	<p>+ Assim que chega com Constança, Pedro mostra-se encantado com “a formosura” da <i>colo de garça</i> e procura Inês pelos cantos escuros do castelo onde vivem os três. Sabedores deste encantamento do príncipe, os irmãos Castro instroem Inês a seduzir Pedro para que se cumpra o destino do futuro rei de Portugal, Castela e Leão. Inês recusa, temendo por ela e por Pedro;</p> <p>+ Pedro apaixonava-se por Inês e convida-a para viver em segredo com ele, em Condeixa. Apesar de apaixonada, Inês recusa;</p> <p>+ Depois da morte de Constança, Pedro e Inês vivem perto de Coimbra, com o infante Fernando e os filhos dos dois: João, Dinis e Beatriz, a bebé de berço que vimos na cena em que D. Afonso IV contracena com Inês;</p> <p>+ Pedro e Inês vivem felizes, longe da corte, com Pedro a negligenciar os seus deveres de príncipe herdeiro, sob os olhares reprovadores do Rei e do Povo.</p>	<p>+ O relacionamento dos dois começa por ser apresentado como estratégico pelos irmãos Castro (Álvaro e Fernando), quando estes solicitam a Inês que fale com o príncipe português sobre a possibilidade de este vir a ser mais do que rei de Portugal. Inês recusa fazer parte do <i>complô</i>, mas acaba por mencionar este desejo a Pedro;</p> <p>+ À exceção da cena de amor em que Pedro “casa” com Inês e lhe jura amor eterno, não testemunhamos mais nenhum momento entre os dois, uma vez que a narrativa fílmica se centra nos acontecimentos que decorrem depois da morte de Inês;</p> <p>+ A relação entre os dois protagonistas é-nos transmitida pelos diálogos de Inês, primeiro com os conselheiros do rei (Álvaro Pais e Diogo Lopes Pacheco) e depois com o próprio rei, D. Afonso IV, a quem Inês questiona sobre o crime pelo qual foi condenada à morte.</p>	<p>+ Pedro confessa o seu amor por Inês à sua mãe, D. Beatriz, sua confidente, logo no 2º episódio. Por ser um amor visível na corte, Inês é desterrada para Albuquerque (4º episódio) por D. Afonso IV. Pedro vai atrás dela;</p> <p>+ Depois da morte de Constança, Pedro vai para o Paço de Santa Clara (6º episódio), recusando os pedidos do pai para se voltar a casar. Tem o primeiro filho com Inês (8º episódio) e jura-lhe amor “até que a morte nos separe”;</p> <p>+ Pedro ameaça renunciar ao trono se o seu pai não consentir no seu casamento com Inês. Como tal não acontece, Pedro casa com Inês com a ajuda do Bispo de Bragança (9º episódio);</p> <p>+ Pedro anuncia o seu casamento ao pai, mas D. Afonso IV não o reconhece, por não tê-lo autorizado (10º episódio).</p>
Morte de Inês	<p>+ Em audiência, D. Afonso IV ouve homens da corte sobre o “estado de vergonha” em que vivem Pedro e Inês, desonrando o rei, e sobre o perigo anunciado pelos irmãos Castro que já declaram Inês como rainha – intriga política: Fernando Castro sonha levar Pedro ao trono do reino de Leão e Castela. Álvaro Gonçalves teme pela vida do Infante D. Fernando. Exortam D. Afonso IV a ser “como cirurgião que corta as carnes podres para salvar a vida de um enfermo: D. Inês de Castro pela salvação de Portugal”. Ao contrário, Diogo L. Pacheco defende o amor de Pedro e Inês e pede que Inês seja poupada;</p> <p>+ D. Afonso IV fala com Inês, quando Pedro estava para a caça. Os conselheiros seguem o rei enquanto este informa Inês que foi condenada à morte, por sentença real. Inês ainda tenta fugir, mas é apanhada pelos fiéis do rei e é decapitada.</p>	<p>+ Inês é avisada pela primeira vez das suspeitas que recaem sobre ela e sobre a influência dos seus irmãos pelos conselheiros do rei, Álvaro Pais e Diogo Lopes Pacheco, que a aconselham a sair de Portugal e para mais longe do que Albuquerque. Inês reclama que o príncipe iria atrás dela, nem que ela fosse para “além de Aragão”. Fala-se da intriga política e do desejo de Inês se tornar rainha, por já ter três filhos do sucessor ao trono e por ser de linhagem real. Inês reafirma que só quer o amor de Pedro e recusa-se a sair de Portugal;</p> <p>+ Inês é chamada à presença do rei Afonso IV e de alguns conselheiros e é condenada à morte, por traição e conspiração que põe em risco a vida de D. Fernando. Inês considera-se inocente dos crimes de que a acusam, ainda que se admita como pecadora – apela à piedade do rei, usando os filhos. O rei considera que os inocentes são o seu “maior crime” e manda matar Inês que é decapitada.</p>	<p>+ Intriga política: Diogo Lopes Pacheco começa a conspiração de Castela contra Portugal, através de Inês. Pedro discute com seu pai sobre as <i>Razões de Estado vs. Razões do Coração</i> – D. Afonso IV não acredita que o amor vença os exércitos;</p> <p>+ Depois de saber do casamento de Pedro com Inês, D. Afonso IV sentença a morte de Inês, enquanto Pedro vai à caça;</p> <p>+ Diogo Lopes Pacheco encontra Inês em Santa Clara e anuncia-lhe o julgamento e condenação do Conselho de Estado que a considerou culpada de manobrar D. Pedro, com a ajuda dos irmãos Castro; Inês é apunhalada e degolada (10º episódio);</p> <p>+ D. Afonso IV quer saber se Inês sofreu. Os que cumpriram a sentença asseguram-lhe que foram “piedosos, como Vossa Majestade pediu” e pedem proteção ao rei que os aconselha a partir para Castela (10º episódio).</p>

	INÊS DE CASTRO , Leitão de Barros (1944)	INÊS DE PORTUGAL , José Carlos Oliveira (1997)	PEDRO E INÊS , João Cayatte (2005)
Reação de Pedro à morte de Inês	<ul style="list-style-type: none"> + Pedro sabe da morte de Inês enquanto ainda está na caça. “Louco de dor”, começa uma guerra contra os conselheiros de Coimbra; + Antes de morrer, D. Afonso IV aconselha os conselheiros a afastarem-se para Castela; + Assim que o pai morre, Pedro manda ler a sentença de morte e persegue os que mataram Inês; + Quando dois dos três são apanhados, Pedro prepara uma festa para os julgar em público. Os homens ainda tentam defender-se, mas Pedro reclama justiça pelo sangue de Inês; + É arrancado um dos corações de um dos homens, perante o horror da multidão. 	<ul style="list-style-type: none"> + Pedro não respeita o perdão prometido perante a sua mãe Beatriz e assim que o pai morre, persegue os carrascos de Inês; + Enquanto não consegue a captura dos homens que mataram Inês, vai ministrando justiça pelo reino, indiferente à classe social a que pertencem os acusados ou a laços de amizade – como é o caso de Afonso Madeira, a quem castiga por se ter envolvido com uma mulher casada; + Pedro janta com Álvaro de Castro ao seu lado e manda chamar os dois algozes capturados. Sem dó nem piedade, manda arrancar o coração dos dois, um pelas espáduas e outro pelos peitos, mandando-os queimar, depois de exibidos nas mãos do matador, provocando o horror da assistência. 	<ul style="list-style-type: none"> + Pedro pressente o perigo que Inês corre, mas chega tarde da caçada; + Pedro enfrenta o pai numa guerra civil que dura oito meses; + Pedro quer a cogovernança do reino, o regresso dos carrascos de Inês de Castela e que o pai reconheça os seus filhos com Inês como netos. Afonso aceita as condições do filho, reconhecendo que mandar matar Inês lhe custou o pior dos castigos: o ódio de seu filho; + Diogo Lopes Pacheco, Pero Coelho e Álvaro Gonçalves são declarados culpados pela morte de Inês, assassinos da “futura rainha de Portugal” (12º episódio); + Pedro persegue os algozes, tornando-se “cruel”, ameaçador e temido; + Depois da morte de D. Afonso IV, Pedro mata dois dos algozes perseguidos (Diogo L. Pacheco fugiu para lá dos Pirenéus), exibindo os corações arrancados.
FINAL	<ul style="list-style-type: none"> + Inês é colocada num trono (coroação) e Pedro revela a todos os presentes o seu casamento secreto, mas aponta como testemunhas o bispo da Guarda, Afonso Madeira e Aires, embora nenhum deles confirme ou desminta o rei visivelmente perturbado; + Beija-mão: Pedro obriga os presentes a beijar a mão do cadáver, perante a incredulidade dos presentes (o Bispo desmaia); + Vê-se a procissão noturna da trasladação até à chegada a Alcobça; + Pedro despede-se da sua amada junto dos túmulos que conhecemos. 	<ul style="list-style-type: none"> + Arranca Inês à força da sua sepultura em Santa Clara e, contrariando as súplicas da Abadessa, prepara a coroação de Inês, revelando, perante o choque dos que assistem, o casamento em Bragança, “não se lembrando do dia nem do mês” com aquela que será a rainha que todos queriam; + Pedro obriga os presentes a prestarem homenagem à rainha, ajoelhando alguns à força, enquanto um bispo exhibe uma coroa; + Pedro vê fechar-se o túmulo em Alcobça e, sozinho, fica, antes de sair do mosteiro. 	<ul style="list-style-type: none"> + Pedro consegue a autorização da Abadessa para trasladar o corpo de Inês de Santa Clara para o mosteiro de Alcobça; + Coroação: em vez do beija-mão, várias figuras ilustres (e não só) se perfilam junto ao túmulo de Inês e a declaram como “rainha de Portugal” (13º episódio) – a primeira é D. Beatriz. + Teresa Lourenço cuida dos filhos de Inês, fica grávida de Pedro e é enviada para Santa Clara em segredo (é o futuro rei D. João I, Mestre d’Ávis).

III. A TRANÇA DE INÊS

“Somos, para sempre, da vida e da morte, para sempre, para sempre, para sempre, somos senhores do tempo, escravos do tempo, (...) por onde é dantes, é depois, é agora, passado e futuro onde perenemente te encontro, te amo, te venero e te conduzo à morte e enlouqueço.”

Rosa Lobato de Faria

Rosa Lobato de Faria (1932-2010) é reconhecida como poeta e romancista e escritora experiente. A sua obra é publicada desde 1995 e está traduzida em França e na Alemanha. O seu romance, *A Trança de Inês*, é publicado em 2001, impresso no espírito post-modernista, recuperando o tema histórico objeto de análise deste trabalho.



Confirmando uma tendência que já se vinha a registar na literatura e que o cinema (como acabamos de ver, corrobora) a voz da narrativa é dada a Pedro e é sobre a sua perspetiva que vamos conhecendo as motivações, o desenrolar e o desenlace trágico da sua (hi)stória, a três tempos, na imortalidade e eterna repetição dos acontecimentos, como nos diz a própria personagem, no século catorze, vinte e vinte e dois:

“Talvez que, depois daqueles milhares de anos longos em que o tempo era o seu próprio embrião, o primeiro milénio da nossa era fosse a infância do tempo. **Naquele século catorze** que tantas vezes se me torna presente, encontro a demora da adolescência da história, o tempo detendo-se na penumbra dos castelos de pedra. No **final do século vinte**, que me trouxe a este cativo, descubro um ritmo diferente, mais vivo, mais rápido. Mas **no princípio do século vinte e dois** que agora frequentemente me aparece, tudo se passa em clarões velocíssimos numa sucessão de imagens iluminadas a azul-gelo, azul-inquietação, azul-miragem, como se o tempo tivesse envelhecido e estivesse com pressa de morrer (...)” (p. 21-22)¹⁵⁰

Dotado da loucura que lhe permite viajar no tempo, Pedro revisita os acontecimentos do século XIV – a fonte histórica do enredo – e vislumbra o futuro repetido dos mesmos acontecimentos, reencarnando, agora, no contexto do político-social do século XXII, posicionado numa casa de repouso, algures no final do século XX:

“No meu caso, é certo, que as injeções ajudam, tenho-me preocupado em fazer uma espécie de diário de causa e efeito e é sempre quando tenho o produto nas veias que parto para aquela minha vida à qual por comodidade chamo futuro.” (p. 97)

¹⁵⁰ Usamos a publicação das Edições Asa, de 2005, 4ª Edição, pelo que a paginação se reporta a essa edição.

Rosa Lobato de Faria reinventa, assim, o mito inesiano, estabelecendo uma relação entre o *passado* histórico e o atual (e *futuro*) estado de vida da personagem. Esta transposição do tempo é uma das características do romance histórico post-modernista, mas para entendermos melhor esta conceção estético-literária, precisamos de recuperar o próprio conceito de *modernidade*, antecessor do período literário onde se insere a obra de Rosa Lobato de Faria.

Como nos esclarece qualquer enciclopédia literária¹⁵¹, esta questão tornou-se debate intelectual em todo o ocidente na década de 80 do século XX, com a publicação de *A Condição Pós-Moderna*, de Jean-François Lyotard, 1979, mas conhece a sua génese nos anos 40 nos E.U.A., tendo nos anos 60 conhecido a sua explosão.

O legado herdado do Modernismo entra em crise, revelando notórias dificuldades de descrição e explicação das obras indexáveis a uma nova estética que vai emergindo. O efeito conjugado da celebração da cultura de massas, especialmente na música e na cultura *pop*, do crescente predomínio dos audiovisuais na conformação e difusão dessa mesma cultura e da progressiva contaminação do mercado dos bens artísticos por lógicas de representação, produção e circulação miméticas, permite a colagem de diversos materiais, preferencialmente provindos de universos de referência popular que não se submetem, agora, a qualquer versão de forma orgânica ou de um Todo.

Deste modo, esta nova estética criticava a inflexibilidade com que o Modernismo para si reivindicava uma posição de austera autonomia da arte em relação aos discursos sociais, bem como a distância do autor com o texto ou com o público, o exílio interior de artista e obra de arte na sociedade massificada.

Nos E.U.A. a crise do Modernismo é indissociável da crise do New Criticism e do seu modelo analítico centrado na mónada literária. A substituição desse modelo por outros mais centrados no contexto, na reação do leitor e no seu poder interpretativo surgiu, assim, como uma resposta necessária, quer a uma nova situação política (sobretudo posterior à agitação estudantil de 60), quer um novo fenómeno artístico, colocando a teoria literária em diálogo com a cultura participativa contemporânea.

A expressão de Leslie Fielder “*Cross the border, close the gap*” reflete uma nova atitude, a necessidade de uma nova política cultural, que perpassa pela desdramatização e negociação dos modos de arte no contexto dos discursos culturais e sociais. Esta nova estética, de conteúdo abertamente político, reivindica a utilização de novos materiais, sublinhando a sub-rogação das determinações económicas pelas práticas culturais. As linguagens – a linguagem de uso quotidiano, as imagens nos

151 Para os próximos parágrafos, recorreremos à Biblos, *Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo, 1995 (p. 369-380).

media, ... – são vistas como um fenómeno tão decisivo para a produção e manutenção da ordem social como os processos económicos e políticos.

Surge uma “nova sensibilidade” (Richard Wasson, 1969)¹⁵², uma revolta intelectual e filosófica, na qual o post-modernismo se identifica com a emergência de uma *contracultura*. Na verdade, Wasson reconhece a impossibilidade da representação da relação ser/mundo e, reflete Ana Paula Arnaut, “não mais se entende a literatura como um dos meios privilegiados para fazer sentido, pelo contrário, derrogando pretensões epistemológicas, sublinha-se a ideia de que a realidade (a História, segundo deduzimos) não é susceptível de compreensão e, conseqüentemente, de representação” [Arnaut: 2002: 38-39].

É neste espírito de aceitação e convivência com a impossibilidade de fugir ao caos e à anarquia, rejeitando quaisquer grandes discursos de qualquer tipo de autoridade, que Rosa Lobato de Faria *desconstrói* o mito inesiano, tornando possível enquadrar o texto *A Trança de Inês* na estética post-modernista. Esta desconstrução é visivelmente marcada pela transgressão assumida, no que se refere à representação gráfica do diálogo. Aliás, esta opção permite que o final da narrativa seja, também ele, inovador: o texto se suspende, ou melhor, se interrompe, sem ponto final. [Soares, 2001: 87], o que é perfeitamente adequado a uma narrativa autodiegética cujo protagonista, literalmente, encontra a morte. A indicação tradicional da intervenção das personagens numa atitude que pretenderá, ao mesmo tempo, aproximar o leitor e as próprias personagens do narrador, mas também acaba por evidenciar a propriedade post-moderna do discurso criado. [Rodrigues: 2006: 51]¹⁵³

O mito é desde logo desmontado, transferindo o papel de protagonista para Pedro, remetendo Inês para *objeto de paixão*, motor de todo o enredo, mas sempre contado pela voz masculina. A transposição atinge o seu limite, quando os acontecimentos históricos do século XIV são a *consequência* do comportamento apaixonado de Pedro nos séculos seguintes, como se tentasse resgatar, de uma vida para as outras, esse amor que o consome e destrói, porque nunca vivido na plenitude.

Rosa Lobato de Faria transporta todas as personagens do drama amoroso do século XIV – Pedro, Inês, Constança, o pai de Pedro (sempre Afonso), a mãe de Pedro (sempre Beatriz), os oponentes e os adjuvantes – para os outros tempos, reconstruindo as personagens atualizadas nos novos contextos temporais, mantendo os fios emocionais das personalidades dos intervenientes.

¹⁵² Expressão traduzida do inglês “new sensibility”, incluída no capítulo I “Para Uma Poética do Post-Modernismo”, in *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, ARNAUT, Ana Paula (2002), Coimbra, Almedina.

¹⁵³ Cf. RODRIGUES, Pedro Jorge (2006), *A Personagem de D. Pedro na narrativa portuguesa do dealbar do século XXI*, Coimbra, Universidade Aberta.

A linguagem varia de registos de língua, consoante as personagens e o tempo em que estas se movimentam, contribuindo para a sua caracterização. Os *carrascos* de Inês em Camões são *carrascos* de Pedro, agora na casa de saúde, como é o caso do homem que cuida dele, “guarda-enfermeiro-carrasco” [Faria:2001:8], caracterizado, desde o início da narrativa, como duro e insensível, agressivo e grosseiro:

“Ele está a espreitar-me. Sei que está. Não preciso de abrir os olhos para sentir uma alteração na luz. Isto acontece quando ele cola a testa ao postigo de vidro fingindo da minha cela para saber o que se passa aqui. (...) Ele gosta que eu esteja a dormir para ter o prazer de me acordar com dois berros. Hesita. (...) O doutorzinho está à tua espera, lazarento” (p. 7-8)

Esta figura do carrasco vai conformando diversas formas, consoante o tempo em que a história está a ser contada – presente, passado ou futuro. Parece ter havido aqui a transferência da função dos carrascos de Inês noutras narrativas, agora para Pedro, uma vez que é dele que temos a perspetiva dos acontecimentos.

Também a impressão gráfica, como anteriormente aludimos, reflete o caos e a *desordem* em que se movimenta o Pedro moderno (ou *post-moderno*) da narrativa, sendo a linguagem usada num “puro jogo estético onde se quebram os laços com o real e onde a rejeição das perspetivas realistas se estabelece em favor de uma “celebration of energy” [Arnaut: 2002:41], uma das duas formas de post-modernismo defendidas por Gerald Graff. A ausência quase total de pontuação, tanto para demarcar o discurso direto, como para indicar início de frase.

Nesta narrativa, como nos textos anteriores de Camões e de Ferreira, as figuras centrais são Inês, Pedro e o pai deste, mas em nenhuma como nesta os três ganham a dimensão de protagonistas, sobretudo os dois últimos. A faceta humana do mito sobrepõe-se às perspetiva histórica e/ou legendária. Aqui, afastámo-nos dos fatalismos clássicos de Camões ou das “influências” humanistas de Ferreira, para assumir a impossibilidade de compreender os meandros do destino ou a irracionalidade da herança de outros comportamentos. Aqui, outrossim, apenas podemos aceitar a relação causa-efeito dos acontecimentos e a responsabilidade das personagens nesse processo.

Através da produção literária que elencamos no Capítulo I deste trabalho, pudemos verificar que todos os autores são influenciados pelo seu tempo e condicionados pelos aspetos formais e estilísticos dos tipos de texto em que se inserem e, em consequência disso, escolheram, ora a perspetiva de Inês ora a de Pedro para (re)contar a (hi)stória de amor controversa entre os protagonistas, quer por (supostamente) ser moralmente condenável quer por ser politicamente incómoda. Relembrando (apenas) os incontornáveis, Camões dá voz a Inês, incluindo no *episódio* a fala da protagonista, em discurso direto, como vítima de um amor incontrollável quer por questões de Estado quer por convenções e moralidades. Aparece no papel de jovem mãe, delicada e indefesa contra a brutalidade de um contexto histórico que a

ultrapassa, apelando ao humanismo e à sensibilidade do Soberano, dos leitores, do mundo, para que lhe seja poupada a vida; Ferreira, por sua vez, inova a tragédia clássica, esculpindo as personagens da forma humanista do seu tempo, dando voz a Inês e a Pedro num processo que almeja descortinar as “influências” externas que condicionaram o comportamento das personagens (nomeadamente a estrutura emocional de Pedro, herdeiro de uma cultura familiar de infidelidade), sem as desresponsabilizar, porém, do desfecho de seus destinos. Supera-se a ideia de vitimização, desenhando um efeito de causa-consequência verdadeiramente inovador para a literatura e conceção do mundo do século XVI, incluso na máxima humanista “O Homem é a medida de todas as coisas” – para o bem e para o mal, dizemos nós.

Rosa Lobato de Faria coloca Pedro como personagem central que, numa perspetiva intemporal, sublinha a incapacidade de imputar às personagens a total responsabilidade das suas escolhas, sujeitas à opção que atravessa a personagem nas três vidas: a paixão. A transposição das personagens e dos sentimentos que as (des)unem parece-nos a tentativa de *cross the border* do tempo da narrativa contemporânea para *close the gap*. Finalmente.

Em termos literários, as obras em questão divergem quer no género quer no período literário em que se movimentam. Camões e Ferreira, ambos embutidos no espírito de recuperação do *Classicismo*, diferem nas opções estético-formais: Camões mais eclético e *maneirista*, Ferreira mais *clássico* e renascentista, divergindo o material literário, porquanto um se expressa através da poesia épica e/ou através da tragédia greco-latina. Rosa Lobato de Faria movimenta-se nas ainda não consensuais águas do post-modernismo, concebendo uma personagem que incorpora (literalmente) a esquizofrenia que lhe permite sublimar a barreira do tempo, consumando cabalmente a principal característica do romance histórico do século XXI: a relatividade na conceção de linearidade temporal.

1. A trança do(s) tempo(s)

(...) Não te admires por Eu te haver dito:
“Tendes de nascer de novo”»
Jo 3, 3-7

A obra em análise entrelaça, como já referimos, três (hi)stórias distantes no tempo: a central, a do século XX (de 1963 a 2006, datas do nascimento e morte de Pedro Santa Clara), a do século XIV (de 1320 a 1367), aquela que conhecemos da História (e da lenda) do Infante D. Pedro e Dona Inês de Castro, e a do século XXII - 2084 -2105, datas do nascimento e morte de Pedro Rey.

A história central começa com a personagem Pedro Santa Clara hospitalizado numa clínica psiquiátrica, num elevado estado de fraqueza e à espera de ser chamado para mais uma consulta com um “novo médico” (p. 8), de seu nome Dr. Saúde. É, aliás, através das várias consultas com diferentes médicos ao longo da narrativa que nos apercebemos que esta personagem se encontra no século XX, depois de ter sido absolvido de um julgamento por homicídio e é (apenas) considerado “disfuncional e inimputável”, portador de um distúrbio mental e psicológico de “necrofilia” (p.211). A partir do momento em que recebe medicação, Pedro vive só no **presente**, viajando pelos diferentes momentos das suas vidas em que o acontecimento central é a paixão que vive com Inês:

“ ... este caos que vai na minha cabeça e que tantas vezes me faz confundir o tempo com o tempo com o tempo. Viajo entre o ser e não ser, entre estar e não estar, e isso deixa-me cansado, confuso, incerto. **Não tenho passado nem futuro**, só tenho **presente** e penso que essa é a minha doença e não a necrofilia que consta na minha ficha.” (p.63)

Este “*tempo com o tempo com o tempo*” corresponde aos três tempos cronológicos da narrativa, mas o **tempo** de Pedro é o tempo **emocional**, aquele que o prende à sua amada desde o século catorze e extrapola as barreiras do tempo cronológico. Nesse estado emocional, Pedro **é** do tempo e a partir o século vinte vai desvendando os outros *tempos*, acontecendo amiúde confundi-los e vivê-los aos três simultaneamente¹⁵⁴.

A primeira vez na narrativa que temos acesso à confusão das vidas na mente de Pedro acontece quando o “guarda-enfermeiro-carrasco” (p. 8) i.e., a personagem que, recordamos, representa os que conduzem Pedro ao seu momento mais trágico – *guarda*, no século XXII, *enfermeiro* no atual século XX e *carrasco* obviamente reportando-se ao século XIV – acompanha o protagonista até uma das consultas, revelando que Pedro se considera D. Pedro do século IV:

“cala-te, cabrão, se não queres ir para a cela à prova de som, metido numa camisa-de-forças, o senhor doutor só te quer ajudar minha besta
Tenho frio, quero o colete-de-forças, este doutorzinho de merda saído dos couros não percebe nada, não sabe quem eu sou
pois, já sabemos que és D. Pedro, maluco de merda, responde ao senhor doutor, responde, responde, responde” (p. 9)

Vejamos como as (hi)stórias se desenvolvem na narrativa. Por questões metodológicas apresentamo-las separadamente, embora na obra, como era de se esperar, elas acontecem simultaneamente. Esta estratégia analítica projeta-se já para a

¹⁵⁴Este ser dentro de tempo evoca o conceito de Martin Heidegger em *Ser e Tempo* (1927) e que Souza recupera no seu trabalho sobre a Nova Hermenêutica:

“O tempo é produção da identidade e da diferença consigo mesmo e, nesse sentido, é uma dimensão de meu ser (não estou no tempo, mas sou temporal) e uma dimensão de todos os entes (não estão no tempo, mas são temporais). O tempo não é um receptáculo de instantes, não é uma linha de momentos sucessivos, não é a distância entre um “agora”, uma “antes” e um “depois”, mas é o movimento interno dos entes que reuniram-se consigo mesmo (o presente como centro que busca o passado e o futuro) e para se diferenciarem de si mesmos (o presente como diferença qualitativa em face do passado e do futuro). O Ser é Tempo” (*apud* SOUZA, 2011: 56)

sequência didática que apresentaremos no próximo capítulo. Confirme-mos, então a ação das três vidas de Pedro.

1.1. A (hi)stória do século XX

É a história central da narrativa. A ação começa com Pedro Santa Clara (narrador e protagonista) internado num hospital psiquiátrico, de onde vai contar a(s) sua(s) vida(s).

Pedro tem uma infância privilegiada. Aos quinze anos, Pedro perde Inácia, a governanta da Quinta do Cortiço onde Pedro passava fins-de-semana e férias e com quem Pedro estabeleceu laços emocionais que esbatiam a ausência de afeto dos pais. Contrariando o pai (Afonso Santa Clara, empresário) estuda Belas-Artes em vez de Economia ou Gestão. Para que faça “um curso de artes como deve ser” (p. 43), o pai manda-o aprender Pintura para Itália. É em Milão que Pedro conhece Constança, jovem que estuda restauro de vitrais e com quem Pedro vai estabelecendo uma relação de circunstância, superficial, mas que com quem Pedro casa, “sem perceber exatamente como” (p.57). Pedro vive em Cascais com Constança e trabalha em Lisboa (contrariado e infeliz) na firma do pai, em Lisboa, onde conhece Inês Peres Assis de Castro, quando esta vai trabalhar como secretária e relações públicas. Pedro aluga um apartamento em Lisboa, inicialmente para pernoitar e passar “férias”. Naturalmente esta decisão de Pedro desagrade a Constança, sobretudo quando vem a saber dos boatos do envolvimento de Pedro com a secretária. Constança vai ficando doente, magra e desleixada, fútil - apenas preocupada com o que dizem dela as revistas sociais. O casamento desintegra-se até que Pedro pede o divórcio, no verão de 2000. Constança aceita, “cansada de fazer figuras tristes” (p. 11).

Graças às intrigas de Dona Zilda – a “secretária vitalícia” (p. 32), do tempo do avô Dinis e provavelmente “amante do velho” (p. 125) –, Inês é despedida, acusada de espionagem industrial por Afonso Santa Clara, que acredita que Inês foi responsável por um negócio perdido para os Castros, família tradicionalmente inimiga (p. 33). Inês decide viajar para o Minho e, quando regressa a Lisboa, comunica a Pedro que aceitou um trabalho no Brasil. Antes de partir, Pedro pede-lhe que passem o fim de ano juntos e, nessa noite, quando saem do apartamento de Pedro em Lisboa, Inês é assassinada com três tiros vindos de um carro (p.152). Completamente transtornado, Pedro guarda o cadáver de Inês no seu carro e viaja pela Europa. É encontrado pela polícia francesa, trazido para Portugal onde é julgado em tribunal. Com a influência do pai, é absolvido do crime de homicídio, mas é considerado “necrófilo” e “disfuncional” e é internado numa clínica particular.

No hospício, Pedro conta aos médicos pormenores sobre a sua infância, a sua desconfiança do envolvimento de seu pai na morte de Inês, recupera o gosto pela

Pintura (pinta a trança de Inês e faz uma exposição) e estabelece ligações com outros pacientes a quem revela as suas viagens no tempo que o levam a encontrar e a viver a sua paixão por Inês. Durante os cinco anos de “cativeiro”, Pedro recebe unicamente uma visita, a da sua mãe, Beatriz, para lhe dizer que o seu pai tinha morrido (p. 167).

Pedro definha na clínica, entre sonhos e pesadelos com Inês. É transferido para um quarto particular onde morre, em 2006, aos quarenta e três anos de idade.

1.2. A (hi)stória do século XIV

Compõe cerca de quarenta páginas da obra e recupera o que conhecemos da História e da lenda cultivada pelos literatos. É, portanto, a história de Pedro como D. Pedro, futuro rei de Portugal, filho de D. Afonso IV e de D. Beatriz. Foi prometido a várias esposas, acabando por casar com D. Constança Manoel, por imposição real. Conhece Inês, irmã do seu amigo Álvaro de Castro, “talvez no ano de 1335 ou 37” e apaixona-se pela “adolescente alvíssima de longas tranças” (p. 15).

Pedro nutre uma enorme paixão por Inês e com ela estabelece uma relação de amor, inicialmente, clandestina. Inês sente-se culpada pela morte prematura do Infante D. Luís, filho de Pedro e Constança que a convidou para madrinha. Inês parte para a Galiza. Pedro vai ter com ela, instala-a num castelo da Serra d’el-Rei, casa secretamente com ela e doa-lhe a Quinta do Canidelo para ela viver com os filhos, João, Dinis e Beatriz (p.77). Depois da morte de Constança, Pedro instala Inês no Paço de Santa Clara onde vivem felizes com os seus filhos. Inês é morta a 7 de Janeiro de 1355 (p. 116) e Pedro entra em guerra com seu pai, o Bravo. Só a intervenção de sua mãe, Beatriz, faz Pedro assinar as pazes com seu pai e perdoar os algozes. Durante dois anos após a morte de Inês, manda construir, em Alcobaça, um túmulo de rainha para colocar ao lado do seu. Depois de aclamado rei após a morte de seu pai, faz aliança com Castela para perseguir “os matadores de Inês, Álvaro Pais, Pêro Coelho e Diogo Lopes Pacheco, conseguindo apanhar e matar os dois primeiros (p. 178). Manda “capar” (p. 178) um dos seus fiéis servidores e é conhecido como o *Justiceiro*.

Numa cerimónia insólita, faz de Inês rainha depois de morta, obrigando os súbditos a prestarem vassalagem, beijando-lhe a mão (p.199-200). Morre só, em 1367, aos quarenta e sete anos.

Identificamos nesta (his)tória do século XIV uma vontade de respeitar determinados acontecimentos históricos, mesmo quando se lhes dá uma *interpretação* própria. Verifica-se a junção do facto histórico com a criação lendária, como acontece no episódio da morte de Inês, através de degolação, versão preferida pelo relato historiográfico, mas acontecendo junto à fonte e manchando as pedras de sangue para todo o sempre, como nos assegura a lenda (p.42). Ainda no caso da transladação do corpo de Inês a verdade histórica (a realização do cortejo fúnebre) se mistura com a

criação literária da cerimónia do beija-mão real, que viria depois a integrar-se na lenda. (p.197-200).

Podemos reconhecer algumas fontes historiográficas, nomeadamente das crónicas. Da *Crónica de D. Afonso IV*, da autoria de Rui de Pina, encontramos dados históricos de algum relevo, como o cerco do Porto e as pazes de Canaveses, cujos pormenores provieram certamente desta fonte (p.147; 179); da *Crónica de D. Pedro I*, de Fernão Lopes, Rosa Lobato de Faria aproveitou alguns pormenores, por exemplo, na cena do casamento de D. Pedro, em Bragança (p. 78).

Porém, a autora faz sua *leitura* dos arquivos históricos. A título de exemplo, apontamos a colocação de um trono junto ao altar, em Alcobaça, bem como a localização dos dois túmulos, frente a frente (p.174; 199), elementos contrários àqueles dos registos históricos. Há ainda a referência à troca de dois castelhanos pelos assassinos de Inês (Fernão Lopes nomeia quatro)¹⁵⁵, ou a identificação do bispo que terá casado D. Pedro e Inês como D. Gil, bispo de Bragança (o cronista refere o bispo da Guarda)¹⁵⁶. Falamos de detalhes que, no contexto global da obra, não são tão relevantes como o seriam provavelmente em relação a outras mais direccionadas para a rigorosa observância do facto histórico.¹⁵⁷

1.3. A (hi)stória do século XXII

De todas, é a mais breve e da qual temos menos pormenores. Refere-se à vida de Pedro como Pedro Rey, nascido em Dezembro de 2084, filho de mãe carinhosa e do brilhante Juiz Afonso Rey (p. 45). Entrou para a escola em 2090 e é nessa altura que conhece Inês Pires de Castro, menina de boas famílias, e com quem Pedro troca bilhetes de namorado às escondidas. Em 2104, quando Pedro completa vinte anos, é decidido pelo “Sistema Político do Salvismo” (que divide os cidadãos em categorias X e Y, apenas sendo permitido aos cidadãos X procriar) a que categoria de Pedro e Inês. No último dia de aulas, os cartões são distribuídos: Inês é cidadã X e Pedro recebe a categoria Y por “defeito genético” que herdara da avó (p. 75) e confirmara com “insanidade da paixão” na noite que passou à chuva, à porta do hospital, à espera de Inês (p.70). Impossibilitados pelo Sistema de ficarem juntos, Pedro dedica-se ao negócio de madeiras e vive uma relação clandestina com Inês no Aldeamento Verde.

¹⁵⁵ Cf. Faria, 2001, p. 173; Lopes, 1994, p.143.

¹⁵⁶ Cf. Faria, 2001, p. 199; Lopes, 1994, p.129.

¹⁵⁷ Estas questões levar-nos-iam a discutir a classificação de *A Trança de Inês* como Romance Histórico. Pedro J. Rodrigues resolve a questão desta forma: “Assumimos, desde já, o rótulo de romance histórico, mesmo para o caso de *A Trança de Inês*, conquanto sejamos sensíveis à sua estrutura específica, apenas parcialmente ligada ao tempo passado, condição considerada essencial a esta denominação. No que se refere a Rosa Lobato de Faria, a atitude perante o facto histórico está patente na própria prática narrativa, nomeadamente no que diz respeito à actualização do passado e sua projecção no presente e mesmo no futuro” (cf. Rodrigues, 2006, p. 65).

Por ter engravidado de Pedro, Inês é condenada à morte, facto que Pedro ainda tenta evitar recorrendo ao seu pai, o Juiz Afonso Rey, que lhe recusa ajuda e o classifica como “lixo”. Depois da morte de Inês, Pedro envolve-se numa organização clandestina contra o Sistema (p. 182-183). Em janeiro de 2105, Pedro é informado pela Polícia que foi condenado à morte por “actividades subversivas” (p. 192). Suicida-se na casa de banho, inalando um químico¹⁵⁸.

2. A trança dos (re)encontros: Pedro-Inês-Constança

Rosa Lobato de Faria reveste Pedro de Santa Clara – o protagonista da (his)tória do século XX – com resquícios do monarca do século catorze, a começar pelo seu apelido, *Santa Clara* que nos remete imediatamente para o Mosteiro em Coimbra, fundado pela avó de D. Pedro, a rainha que o povo chama de Santa Isabel até hoje. Como o infante, Pedro Santa Clara é bem-nascido, filho de Afonso Santa Clara, um gestor de empresas no ramo da construção, rico e bem posicionado na vida. Tem uma infância privilegiada, ainda que marcada pelo distanciamento austero de seu pai, passando férias escolares e fins-de-semana na Quinta do Cortiço, no Ribatejo, onde recebe de Inácia – personagem nova e não conhecida da história original, talvez um eco das amas que o futuro oitavo rei de Portugal terá tido -, uma empregada da Quinta que lhe conta histórias carregadas de simbolismo, de espiritualidade e de fantasia.

Graças à curiosidade observadora de criança que Pedro tinha, Inácia preenche o seu imaginário infantil com a história da coruja-fantasma, “*o fantasma duma coruja que aqui viveu e foi degolada por um malfeitor que era caseiro desse tempo*” (p. 28), numa clara alusão à morte de D. Inês de Castro; ou aquela outra sobre os anjos, esses seres que “*não são homens nem mulheres porque são mulheres e homens (...) E a missão deles é ajudar as pessoas, por isso não se acanhe de lhes pedir favores, porque eles têm que apresentar a folha em como estão a cumprir a sua missão*” (p. 90); o reportório fica completo com histórias de príncipes e princesas, “*de fadas, de bruxas, de cavaleiros andantes*”, daquelas que terminam com o “*viveram felizes para sempre*” (p.91-93).

Infelizmente, Pedro Santa Clara perde esta figura de avó aos quinze anos, e é quando esta adoece que Pedro indaga pela primeira vez as questões que o hão de perturbar e perseguir, aquelas sobre a vida e a morte, a vida depois da morte, o tempo:

“Há outro mundo, Inácia?

Claro que há outro mundo que é onde a gente vai aprender tudo o que não percebe neste. (...)

Então, já que percebes, explico-te [Inácia] a minha ideia. Eu acho que nós **viamos do futuro para trás**. Vimos a este tempo para aprender como era antes, depois a outro, depois a outro até mostrarmos bastante sabedoria e finalmente deixarem-nos em paz” (p. 121)

¹⁵⁸ Para verificar a relação entre a ação narrativa e o tempo. Cf. Anexos capítulo III (“Tempo da Narrativa/Resumo da Ação”), p.221

Esta “*primeira morte*” é inexplicável para ele, encarando-a como “*dormindo um sono maravilhosamente tranquilo*”, depois de Inácia lhe cantar “*canções de embalar como se eu fosse ainda pequeno. Fez-me sentir tão bem que me pareceu que nada neste mundo podia correr mal enquanto houvesse Inácias para embalar-nos e cantigas para adormecer*” (p. 122-123). Ao longo da vida de Pedro, Inácia é uma daquelas pessoas “*que nunca morre e que a nossa saudade engrandece e instala para sempre dentro do nosso peito*”. Sempre que Pedro precisa de reconforto, de um refúgio seguro, lembra-se de Inácia “*com o xaile invariavelmente do avesso (...) [porque] O direito da malha é mais quente que o avesso*” (p.189) e deseja a sua presença para superar o seu desenraizamento do mundo e da sensação de afastamento das pessoas, sobretudo quando se encontra internado e doente.

Quando jovem adulto, e contrariando a vontade de seu pai, Pedro estuda Belas-Artes, especificamente na área da Pintura, em vez de estudar “*gestão de empresas ou direito ou economia*”, para continuar os negócios de família, mas como seria “*uma violência*” obrigá-lo a fazer um curso que não era a sua vocação, então, melhor que fosse para Itália fazer “*um curso de artes como deve ser*” (p. 43). Enviado para Milão, Pedro conhece Constança, uma estudante de restauro de vitrais (p. 55). Pedro considera a relação como “*uma amizade superficial, risonha, sem nenhum lugar à intimidade*”, mas a aproximação de Constança com a sua família, depressa o leva ao casamento, “*sem perceber exactamente como*” (p. 56-57).

Constança, “*com a sua figura esguia, um pouco etérea, a sua palidez espiritual*” (p.55), pertence a uma família abastada, sendo herdeira de uns tios que tinham um palacete em Sintra e que, por afinidade de temperamentos, cai nas graças da mãe de Pedro que “*organizava chás onde imperava o bolo-esponja da Adelina, mesmo se a Constança vinha sozinha a Portugal por achaques dos tios, apresentava-a às amigas íntimas, uma amiguinha do Pedro lá de Itália, fazia-lhe mil perguntas a meu respeito, a Constança gostava de uma boa fofoca, contava-lhe das minhas namoradas de pouca dura, riam-se imenso, concluíam que dali não vinha mal ao mundo, e alguma coisa lhes dizia que ainda haviam de ser sogra e nora, adoravam a ideia*” (p.57).

Não tendo sido um casamento por conveniência política, este do século vinte, ao contrário daquele do século catorze, acaba por ser, também, um casamento entre “boas famílias”, socialmente conveniente e economicamente promissor. As figuras femininas são, aliás, consideradas as *feiticeiras* de esquemas desconhecidos à mente masculina, como se de *magia* se tratasse:

“Assim **as mulheres** passam umas às outras a **sua teia ancestral de seduções**, subentendidos, receitas **que não-de prender os homens** pela gula, a luxúria, a preguiça e todos os pecados capitais, é por isso que elas nunca querem os santos, os que não se deixam tentar, os que resistem à mesa, à indolência, à cama, à feitiçaria dos temperos, ao sortilégio das carícias, à bruxaria das intrigas.

A mim, **não sei que magias me fizeram** que me vi casado com Constança sem perceber exactamente como (...)” (p.57)

E como o original, o histórico, o destino deste casamento foi o fracasso – no século vinte e dois nem acontece! A importância de Constança na vida de Pedro vai-se desvanecendo de história para história: da noiva prometida a esposa confirmada que gere o sucessor de Portugal (D. Fernando) no reinado do século catorze, a esposa conveniente do século vinte e de quem Pedro não tem filhos, acaba por nem existir na vida de Pedro no século vinte e dois, uma vez que Pedro nunca chega a conhecê-la, sendo Constança uma mera referência de Afonso, o eterno amigo e coadjuvante de Pedro¹⁵⁹.

A relação dos dois, de Pedro e Constança, depressa se desgasta e a primeira vez que Constança aparece na diegese do século vinte, é vista, através dos olhos de Pedro, com “*um roupão antigo*” que a faz parecer “*desmazelada*”, “*feia*” e “*mais magra*” (p.11). Constança é sempre apresentada como uma figura fútil, apenas preocupada com o social e em aparecer nas revistas (p.118-119). Queixa-se da indiferença do marido que, a certa altura, já não a suporta, e arranja um apartamento em Lisboa com a desculpa de não ter de viajar de Cascais para a firma do pai onde, entretanto, Pedro trabalha, contrariado, e onde ganha a “*reputação de intratável, bruto e mal-agradecido*” (p.12). Constança considera que o marido tem “*mau feitio*” (p.11), predicados e adjetivação que nos reportam imediatamente para aquilo que conhecemos da figura histórica de D. Pedro.

Quando Pedro se isola no apartamento de Lisboa para passar “*férias*” (p.53), Constança entra em desespero, por saber que não se trata de um lugar de retiro ou “*meditação*” como afirma Pedro a Afonso, quando este, preocupado com a magreza acentuada de Constança e com os crescentes rumores do “*romance escaldante com a Inês Castro*” (p. 53), alerta o amigo. Constança sabe, como toda a gente, da traição do marido, nesse “*local de encontros clandestinos com essa desgraçada dessa Inês.*” (p.37). Revoltada com a hipocrisia do marido que inicialmente nega o seu envolvimento com Inês, roga a praga, “*com a sua mão magríssima de dedo no ar, a sua cara feia de fúria, cada vez mais de bruxa*” (p. 37) de que os negócios irão correr mal – antecipando a perda de um negócio importante para a firma do pai de Pedro em detrimento dos Castros. Constança acaba por aceitar, com indiferença, o pedido de divórcio do marido, quando este lho faz na noite de fim de ano de 2001 (noite em que, irónica e tragicamente, Inês é morta), rendendo-se à ineficácia dos seus argumentos, porque a luta é entre desiguais e incomparáveis: “*quem é a Constança perante a vastidão da tua [de Inês] beleza, da tua serenidade, da tua doçura, do teu império sobre cada um dos meus sentidos, dos meus desejos e dos meus pensamentos?*” (p.37)

¹⁵⁹ Este paralelismo está sistematizado nas fichas de trabalho elaboradas para a sequência didática e será referido mais à frente no ponto 3 deste capítulo.

Pedro conhece Inês quando esta vai trabalhar para a firma de Pedro Santo Clara, como Relações Públicas. Inês Peres Assis de Castro (de seu nome completo no século vinte) entra na sala de Pedro e é apresentada ao leitor de uma forma bem diferente de todas as outras personagens femininas, como a *salvadora* de Pedro, de uma vida monótona e sem paixão que este vivia até então:

“Com pequenas variantes um dia como os outros, até que bateste levemente na porta e **inundaste a minha sala com a água clara dos teus olhos e salvaste a minha vida** com o filtro mágico do teu sorriso e acendeste o mundo com o ouro da tua trança semidesfeita e disseste, venho saber no que posso ajudá-lo, o meu nome é Inês.” (p. 13)

A beleza física de Inês, a sua candura e a sua pureza são as mesmas características que a personagem apresenta, nesta como na época em que era D. Inês ou quando lhe aparece como Inês Pires de Castro, seu nome nas visões de Pedro Rey, no século vinte e dois. Parecem ser traços imutáveis e transversais que percorrem e distinguem a personagem, independentemente do contexto temporal que incorpore. Igualmente imutável e transversal é o efeito que esses mesmos traços provocam em Pedro: apaixonou-se imediatamente por ela. Diferente é o *timing* deste encontro e do despoletar dessa paixão.

No século XIV, a autora altera o que sabemos da História, antecipando o primeiro encontro dos protagonistas, não na altura da vinda de D. Constança para o casamento real, como sua aia – acontecimento conferido mais tarde (p.16) – mas, nesta obra, este ocorre numa das visitas que o Infante presta ao seu amigo Álvaro de Castro, na Galiza, “quando ele disse, (e, garantiram-me mais tarde que não o fez por acaso), gostaria de apresentar-vos a minha irmã Inês” (p. 15). Não podemos confirmar historicamente que este primeiro encontro tenha existido, mas acreditamos, antes, que este serve uma estratégia puramente ficcional: por um lado, faz o aproveitamento histórico da conhecida intriga política, representando a facção daqueles que, nos corredores da corte portuguesa, acreditavam que a união de D. Pedro com Dona Inês era do interesse Castros; por outro lado, funciona para a economia dramática da narrativa, como prenúncio do “desejo que nos atou e que te fez Rainha ainda antes que o próprio destino o suspeitasse” (p.16), uma subversão à célebre expressão emblemática de Camões e que serviu de título para posteriores obras literárias, da “rainha depois de morta”¹⁶⁰. Serve ainda este encontro para apresentar a figura de Inês e o seu impacto em D. Pedro que a considera uma “visão imorredora” de “uma adolescente alvíssima de longas tranças”, uma “imagem de serenidade e paz” que, irónica e paradoxalmente, “desencadearia para todo o sempre os ventos da tragédia, da loucura, do amor e da morte” (p.15).

¹⁶⁰ Relembramos, apenas a título de exemplo, *Reynar después de morir* de Velez de Guevarra (1630) ou a obra cinematográfica **Rainha Depois de Morta** (1910), de Carlos Santos.

Nas visões de Pedro noutra época futura, i.e. no século XXII, Pedro Rey conhece Inês, “*uma menina de tranças louras e olhos d’água*” (p. 69) quando ainda eram crianças e frequentavam a mesma escola, amando-se em segredo. Deste tempo temos poucas informações e a ação precipita-se, à semelhança do tempo da velhice (p.21). Constança apenas aparece como breve referência na boca de Afonso, amigo e companheiro de trabalho de Pedro, e que a menciona como uma pessoa que Pedro poderia conhecer, numa tentativa de fazê-lo esquecer Inês.

3.A *trança* Paixão-Morte-Loucura: outros paralel(ism)os

Parece-nos possível desenhar uma terceira *trança* que se desenha a partir da relação que se estabelece entre os protagonistas. É a paixão de Pedro por Inês que a conduz à morte – no século IV por razões políticas; no século XX, por razões económicas; no século XXII por condicionalismos ideológicos. Por sua vez, a morte de Inês transporta Pedro para o mundo indefinido da loucura, um estado mental sob o qual as suas ações *postmortem* de Inês parecem ficar justificadas. Não foram de louco as perseguições encetadas por D. Pedro e conseqüente morte dos “carrascos” de Inês? Ou a guerra civil que travou com seu pai, durante longos oito meses, e que só termina graças à intervenção conciliadora de D. Beatriz? Não foi em função destas ações – decorridas depois do assassinato de Dona Inês, umas ainda no reinado de seu pai, outras, assim que sobe ao trono – que a História iria lembrar o monarca como *justiceiro* (e) *cruel*?

Na narrativa de Faria, Pedro assume sua condição de louco. Por um lado, como já vimos, esta patologia permite-lhe viajar no tempo. Recordemos que Pedro coloca a possibilidade de ser a “reencarnação” de D. Pedro, defendendo a tese de que um amor assim, como o dele e de Inês, ultrapassa todas as barreiras, não só da morte, como a que parece mais intransponível de todas - a do tempo:

“Ao princípio achávamos que era apenas uma coincidência, Pedro e Inês e os seus amores contrariados, depois com o decurso dos acontecimentos e o progresso da minha loucura comecei a pensar que eu devia ser a **reencarnação** de D. Pedro I, o Cru, mas agora tenho a certeza de que sou o próprio rei, o que não descansa, o que não dorme, o que arrasta a amada pelas noites fantasmagóricas do seu reino, o que manda acender fogueiras para lhe aquecer o corpo gelado, pela morte, segredam uns, pela paixão perdida, afirmam outros.

Não me juraste tu, Inês, que **nada conseguiria separar-nos**? Como puderam os esbirros de meu pai pensar que te matavam, que matavam **esse amor sem fronteiras, sem tempo, sem espaço, materializado de onde em onde na história, na eternidade, no coração dos homens?**” (p.10)

Nesta passagem podemos ver a forma como Rosa Lobato de Faria concretiza (justificando) o mito inesiano: um amor, uma **paixão** tão grande como a que o infante D. Pedro e Inês de Castro viveram, não se esgota numa só experiência corpórea –

“materializado de onde em onde na história” – vencendo a *morte*, o *tempo* e o espaço, fixando-se “na eternidade, no coração dos homens”:

“Somos, **para sempre, da vida e da morte, para sempre, para sempre, para sempre, somos senhores do tempo**, escravos do tempo, a droga que me enfiaram nas veias envolve-me agora nos seus tentáculos quentes e sábios, leva-me pelas ruas da **eternidade**, por onde é **dantes**, é **depois**, é **agora**, **passado e futuro onde perenemente te encontro, te amo, te venero** e te conduzo à morte e enlouqueço.” (p.10)

Esta “**dinâmica fora do tempo a que chamam paixão**” (p.15) permite à autora revisitar a história original decorrida no século XIV, *apropriando-se* dela para a revestir de uma *leitura* inovadora. Aproveitando dos acontecimentos, ora factuais, ora fruto da lenda entretanto construída pela literatura (como vimos no Capítulo I deste trabalho), Rosa Lobato de Faria vai transpô-los para outros tempos cronológicos, estabelecendo paralelos com a História que se tornou mito, preenchendo as lacunas que o símbolo (inesgotável) ainda contém – e que, pela sua natureza intrínseca, terá, sempre.

Assim sendo, Pedro Santa Clara culpabiliza-se pela morte de Inês, não só no século XIV como no século XX ou no século XXII, tendo-a conduzido à morte, ainda que por razões diferentes, como já apontámos e desenvolveremos quando passarmos em revista a ação das três (his)tórias. Que consequência esta morte lhe traz? A loucura – traço característico aproveitado pela autora do que alguns historiadores que consideraram a figura de D. Pedro I como “esquizofrénico”¹⁶¹.

Esta abordagem na responsabilidade de Pedro na morte de Inês é inovadora, rompendo com a tradicionalmente atribuída, por historiadores, poetas e romancistas, a D. Afonso IV ou aos seus conselheiros. Contada (agora) na primeira pessoa, a de Pedro, a voz da obra de Rosa Lobato de Faria assume-se como a verdadeira agente da morte de Inês – talvez não o próprio Pedro, mas a **paixão** que este nutria por ela, uma vez que este foi o “Destino” (p. 215) que o nosso protagonista escolheu para viver as suas três vidas e de que vai tendo consciência na sua loucura do tempo presente:

“É como se **tudo fosse agora** e se confundisse dentro de mim, e só consigo distinguir as situações paralelas porque se passam a velocidades diferentes. (...)”

Talvez que, depois daqueles milhares de anos longos em que o tempo era o seu próprio embrião, o primeiro milénio da nossa era fosse a infância do tempo. **Naquele século catorze que tantas vezes se me torna presente**, encontro a demora da adolescência da história, o tempo detendo-se na penumbra dos castelos de pedra. **No final do século vinte, que me trouxe a este cativo**, descubro um ritmo diferente, mais vivo, mais rápido. Mas **no princípio do século vinte e dois** que **agora** frequentemente **me aparece**, tudo se passa em clarões velocíssimos, numa sucessão de imagens iluminadas a azul-gelo, azul-inquietação, azul-miragem, como se o tempo tivesse envelhecido e estivesse com pressa de morrer.

Estou **louco**, dirão. Sim, estou louco, já que chamam loucura a qualquer comportamento menos convencional ou sempre que a nossa mente tem acesso a um pouco mais do que à trivialidade estabelecida.” (p.21-22)

¹⁶¹ Relembramos esse assunto abordado no Capítulo I, ponto 1 deste trabalho.

Apesar do tempo cronológico da narrativa abarcar três tempos específicos, na obra de Rosa Lobato de Faria o **tempo** ganha outra dimensão, não social ou psicológica, mas **emocional**: é o tempo do *agora*, constantemente percorrido e (re)vivido, com analepses e prolepses que são utilizadas como recurso literário, necessárias para se poder contar uma história que não tem passado nem futuro, mas que está sempre a acontecer¹⁶². Pedro é do tempo e o sentimento (de foro emocional) não conhece as fronteiras externas: a **paixão**, uma “*dinâmica fora do tempo*”.

A última página da obra confirma a coexistência destas três vivências, mas, ao longo da obra, Pedro vai alternando a sua consciência, ora nas suas memórias, ora através de sonhos para um tempo futuro, essa “*memória-ao-contrário*”, (re)construindo, deste modo, a *trança* da sua paixão em três tempos distintos:

“Sonho às vezes contigo nesse tempo futuro, não sei se são as drogas que eles me injectam que me fazem viajar na imaginação, na memória-ao-contrário, se, simplesmente, a intemporalidade da **nossa paixão nos dá o dom da ubiquidade** através de todas as eras, ou se vítimas de uma maldição, nos cabe a nós representar o homem eterno, a mulher eterna, perenemente a **mesma história singela e consabida de sujeição, amor, e morte** antecipada” (p.17)

A **paixão** de Pedro e Inês, aquela paixão que lhes dá o “dom da ubiquidade”, permite viver, viver e viver o **Destino** que Pedro escolheu para a sua “viagem intergaláctica” e que lhe aparece em forma de *sonho*¹⁶³:

“... tenho, na minha cama de hospital, um sonho (...).

Olá Pedro (chamo-me Pedro, já é alguma coisa). Como sabe está aqui para **escolher o seu destino** antes de ser mandado na viagem intergaláctica **que completa a sua evolução**. (...)

Você não tem experiência de nenhuns dos itens que lhe vamos propor. Mas tem intuição. Presciência. (...)

Num grande ecrã na parede começam a aparecer palavras. Recomendam-me: só posso escolher **um destino**. Tudo o resto que venha a acontecer-me será decorrente dessa escolha.” (p.133)

Este conceito de **destino** afasta-se daqueles da literatura clássica, o homem não é prisioneiro de um destino imposto pelos deuses ou pelo *fatum*, como em outras obras foi abordado¹⁶⁴. Nesta obra em análise, o destino é escolhido pelas próprias

¹⁶² Neste momento fazemos referência ao *mito do eterno retorno*, expressão atribuída a F. Nietzsche, trabalhado em vários de seus textos (cf. do autor, “*Assim falou Zaratustra, A gaia ciência* ou “*Além do bem e do mal*.) Dos vários aspetos deste pensamento, destacamos aquele que diz respeito aos ciclos repetitivos da vida: estamos sempre presos a um número limitado de factos, factos que se repetiram no passado, ocorrem no presente e se repetirão no futuro (o filósofo dá como exemplos as guerras e epidemias). Diríamos que Pedro vive a dinâmica paixão-morte-loucura, repetida nas suas três existências.

¹⁶³ O recurso narrativo ao **sonho** será utilizado várias vezes ao longo da obra em análise.

¹⁶⁴ Relembramos obras como *Castro* de António Ferreira, ou o próprio episódio de Inês de Castro incluso em *Os Lusíadas* de Luís de Camões. Neste segundo caso, a responsabilidade do desfecho do episódio é imputada ao “*pertinaz povo e seu destino/ (Que desta sorte o quis)*” (Est. 130). Inês é vítima dos dois – do povo e do destino, ambos fora do controlo da personagem. No caso do texto dramático de Ferreira, a presença e a força imbatíveis do *destino* é ainda mais relevante, precisamente por ser uma tragédia de estrutura clássica, na qual a *katastrophe* é um elemento incontornável, necessário e inevitável e para a qual, como diz o *Rey* a Inês, “tristes foram teus fados, Dona Inês/ triste ventura a tua.”

personagens, ou seja, elas são responsáveis por tudo o que lhes acontece, como “*decorrente dessa escolha*”¹⁶⁵. Aqui, o *destino* está associado ao conceito de “*evolução*”

Nunca o preceito humanista foi tão cabalmente preenchido como nesta *escolha*, aquele que o sofista Protágoras defendeu, aquele em que afirma que “o Homem é a medida de todas as coisas”. Aqui, a *escolha* tem a medida do Homem, uma vez que é ele quem a efetua, acrescida da consciência das consequências dessa *escolha* – ainda que tenha sido através de um *sonho*, essa “*outra dimensão*” onde “nem tudo é linear ou lógico” e que “*as nossas inteligências terrenas de pouco alcance*” (p. 135-136) não conseguem compreender. Pedro vê no ecrã as palavras “Miséria / Fortuna/ Poder/ Talento (...) Doença / Altruísmo / Paixão (...) Errância / Religião / Ciência / Música / Mar” (p. 134) e antes que a lista termine, mudando rapidamente de um estado de espírito de impaciência para um de convicção, Pedro escolhe:

“ Paixão, quero Paixão. Já escolhi, é Paixão.
Ouça Pedro. Dê-se uma oportunidade. Leia ao menos o resto da lista.(...)
Quero Paixão, repito sem saber porquê, já sem conseguir ler o resto da lista.” (p. 133)

O “júri” que assiste à escolha de Pedro alerta-o imediatamente que a essa escolha “*não está isenta de miséria e doença e que a evolução não passa pelo que se vive mas pela forma como se vive o que se tem de passar*”, mostrando “*complacência*” por ter escolhido “*a Paixão, pobre dele*” (p.135) – a mesma que Pedro irá encontrar na última página do livro, no desenlace das suas três vidas cumpridas, merecendo “*ser posto a descansar um tempo e num lugar de paz*” (p. 215).

A escolha da Paixão afasta-nos do “puro amor” camoniano e carrega consigo o significado de sofrimento e morte, desde logo porque associada à Paixão de Cristo. Paixão, ao contrário do doce e puro amor quinhentista, significa desejo incontrolável, irracional, sem medir consequências. A Paixão de Cristo conduziu-o à morte. A paixão de Pedro conduz Inês à morte, de diversas maneiras, nas diferentes existências. No século XIV, como já sabemos, é condenada por “*traição*”, corroborando a tradição da intriga política. No século XX a intriga é lançada por D. Zilda que alimenta o boato de Inês ser uma espiã dos Castros, concorrentes económicos no negócio da família Santa Clara. No século XXII, Inês engravida de Pedro, não respeitando imposições sociais e é condenada à morte.

Os efeitos da morte de Inês (no século XIV) no comportamento de Pedro são sobejamente conhecidos e foram amplamente recriados ao longo da profícua produção literária – como verificamos no capítulo anterior. Para o século XX, Rosa Lobato de Faria estabelece um paralelo da trasladação de Inês de Coimbra para Alcobaça através de um passeio de carro que Pedro faz pela Europa, recompondo e retocando o cadáver

¹⁶⁵ Esta abordagem pertence a uma perspectiva da vida da alma, num conceito que evoca o de Platão e a migração das almas.

de Inês. Agora (século XX) como antes (século XIV), Pedro nega-se a aceitar a morte de Inês, agora assassinada, à sua frente, perante a sua impotência, com três tiros. Quer, como antes – como sempre –, mantê-la viva:

O que me leva a rememorar a minha peregrinação pelas estradas de Portugal e da Europa (levando-te confortavelmente acomodada na mala do meu carro, passageiros de Inverno e da noite, nómadas da chuva, viajantes de todas as brumas não saberia dizê-lo.

(...) Nas estradas marginais por onde circulamos a natureza torna-se presente, as pinhas e os ouriços dos castanheiros riscam-me o tejadilho do carro. O intruso sou eu, nada a reclamar.

Tu ris quando eu conduzo por caminhos estreitos, com os ramos baixos das árvores a chicotearem-me o para-brisas, o saibro e as raízes estalando sob o rodar dos pneus.

(...) Esta é a nossa lua-de-mel antes de partirmos para o Brasil, sim, um dia partiremos e embora já ninguém no mundo conte connosco, nós saberemos encontrar um cantinho feliz onde possamos construir a nossa casa, onde abrigar o nosso amor. E à noite olharemos o céu e eu hei-de roubar uma estrela para prender à tua imensa cabeleira.”¹⁶⁶ (p. 205-206)

Este episódio marca o início da sua insanidade. Pedro será capturado pela polícia francesa e condenado ao internamento numa clínica privada, graças à intervenção do influente pai, Afonso Santa Clara, de quem Pedro desconfia ter sido a autoria do assassinato.

No século XXII, os sinais de insanidade são revelados no episódio de espera à chuva, à porta do hospital onde Pedro sabia estar Inês – cena que lhe vai valer a despromoção de pertencer à categoria Y. Quando sabe que Inês foi condenada à morte por ter engravidado dele e depois de ter tentado, sem sucesso, a intervenção do Juiz Afonso Rey, seu pai, suicida-se.

Desta *trança* relacional podemos concluir que para além do aproveitamento dos nomes da História de D. Pedro I e Dona Inês de Castro, as três (hi)stórias estabelecem outros paralelismos a nível da ação e no desenlace das três narrativas. Tendo como *leit motive* o amor impossível de Pedro e Inês, Inês é morta nas diferentes narrativas por razões diversas: políticas, como conhecemos, no século XIV; no séc. XX é acusada de espionagem industrial, e, por razões sociais, é condenada à morte no século XXII, por ter engravidado de Pedro Rey, cidadão da categoria *Ípsilon*.

A partir das personagens da história real de D. Pedro I e do seu romance com D. Inês, a autora de *A Trança de Inês* desenha vários paralelismos, dando continuidade

¹⁶⁶ Chamamos a tenção para a importância da descrição da natureza, à semelhança do que faz Camões no seu episódio. Aqui como lá, a natureza testemunha e colabora na densidade dramática da ação.

Ainda sobre esta passagem, mencionamos o paralelismo que o mito entretanto adquiriu, não se limitando já ao percurso tradicional entre Coimbra e Alcobça. A mesma extrapolação pode ser estabelecida, ainda na opinião desta autora, se atentarmos nas conotações que a trança de Inês, elemento que constitui o título da obra, pode adquirir: os fios dos cabelos de Inês que articulam e confundem os três planos são como os fios que enlaçam as duas dimensões; o corpo e o espírito; por outro lado, entretecem de forma indestrinçável o real e o imaginado, o histórico e o mítico. (cf. Soares, 2001, p. 85-86)

aos adjuvantes e antagonistas da história original. Vejamos alguns desses pontos de continuidade e afastamento das personagens mais importantes em volta dos protagonistas. Pelo protagonismo que atinge na diegese, destacamos Afonso. Num ponto seguinte, equacionaremos os paralelismos estabelecidos com as personagens, no que concerne à sua função desempenhada, em relação ao protagonista, na narrativa.

3.1. D. Afonso IV, *alias Afonso Santa Clara, alias Afonso Rey*

D. Afonso IV ficou na história do romance trágico de D. Inês com o seu filho e herdeiro do trono como o *vilão*, aquele que sentencia a morte de Inês levada a cabo pelos carrascos Diogo Lopes de Pacheco, Álvaro Gonçalves e Pêro Lopes. Deste rei, pouco sabemos na narrativa de Rosa Lobato de Faria, mas é no pai de Pedro Santa Clara que se reflete a sua personalidade e este, agora como Afonso Santa Clara no século XX, aparece vestido de empresário, um homem muito rico e influente, que não se agrada com a decisão de Pedro Santa Clara ter escolhido Belas-Artes em vez de Economia ou Direito para estudar. A adversidade entre estas duas personagens surge nas descrições da infância de Pedro Santa Clara, onde a figura paternal aparece como austera e distante:” (...) O meu pai ia-se embora e pronto, nunca mais se lembrava da minha existência, tão rico e com tantos negócios, era o que mais faltava.” (p. 27). Afonso Santa Clara é ainda descrito como um marido distante, que “nunca está com disposição” (p. 26), e que trata a sua esposa, Beatriz, por “menina”. Pedro diz: “Ele trata-a por menina (nunca o ouvi chamar-lhe Beatriz) dando-lhe assim um eterno estatuto de menoridade.” (p. 35).

Apesar de não concordar com a escolha de Pedro, Afonso Santa Clara manda Pedro para Itália para fazer “um curso de artes como deve ser” (p. 43), segundo Pedro, para o dispersar da suspeita que este acalentava de que seu pai tinha mandado matar um sócio, “um processo prático e limpo de nos livrarmos dos empecilhos. (...) Em todas as épocas se fez isso.” (p. 41-42). Quando Pedro regressa vai trabalhar com ele, ainda que contrariado. Na altura que a firma perde um concurso de construção de três supermercados e exploração dos mesmos para os Castros, empresa concorrente, despede Inês Peres Assis de Castro, acusada de espionagem industrial.

Alimentado pelas intrigas de colaboradores e particularmente da secretária Dona Zilda – “vitalícia”, porque já trabalhava no escritório desde o tempo do avô Diniz de quem teria sido amante (p.125) e que “comanda a brigada da fofoca, da má-língua, da quadrilhice, da intriga, da coscuvilhice, da bisbilhotice, do mexerico.” (p.33) – Afonso Santa Clara discute com Pedro e exige que ele se separe de Inês, essa criatura “indesejável como conhecida, impensável como amante, proibida como tua mulher.” (p.149-150) E a ameaça continua: “Afasta-te dela, antes que aconteça o pior.” *O pior*

acontece a Inês, como sabemos, na noite de fim de ano, quando é assassinada à porta de casa, quando saía com Pedro, “quando o carro travou à nossa frente, da janela surgiu uma arma que te alvejou uma, duas, três vezes.” (p. 152) Pedro fica convencido que foram “os capangas do meu pai que te alvejaram à minha porta”, que Inês teve o mesmo tratamento que os espiões de quem o pai se livrava.

Em função deste acontecimento e por ter andado fugido com Inês morta no carro, Pedro Santa Clara é acusado de homicídio e julgado. Só não fica preso, porque o seu pai “arranjou testemunhas para garantirem que no regresso do réveillon tinham visto a Inês ser assaltada à minha [de Pedro] porta, que eu [Pedro] nem se quer estava lá, apresentavam-se como um grupo de seis foliões mas dois deles até nem tinham bebido, eram abstémios, só cerveja sem álcool e assim e tinham assistido a tudo cheios de medo.” (p. 210) Este ato de benevolência de Afonso Santa Clara é anunciado pela Beatriz quando Pedro se encontra internado, numa das poucas visitas que recebe de sua mãe.

Deste Afonso do século XX sabemos ainda que tinha amantes – ponto de afastamento da figura histórica de D. Afonso IV que, ao que consta, e por ter sofrido com os bastardos deixados por seu pai, não se conheceu nenhuma meretriz, apesar de, como sabemos, ser frequente (e até expectável) na sociedade medieval – e que é nos braços de uma “sirigaita” que morre, de enfarte (p.164).

De Afonso Rey, temos pouquíssimas informações e todas convergem para (re)colocar o pai de Pedro como antagonista. Desta vez, tem uma “brilhante carreira de Juiz” (p.45), conhecedor e agente de manutenção de um sistema dividido em duas categorias de cidadãos, a elite, aqueles que podem dar continuidade à humanidade, os Xis, e a classe popular, classificada com a letra Ípsilon, e que inclui todos aqueles que foram repudiados do Sistema por terem algum “defeito” que prejudique a preservação da espécie e do planeta e para os quais a esterilização é obrigatória aos vinte anos. O Juiz Afonso Rey opõe-se à relação de Pedro e Inês assim que toma conhecimento desta:

“Quando, por volta dos catorze, quinze anos, a nossa atracção mútua começou a ser detectável, fui chamado à pedra pelo meu pai.

Constou-me, disse ele, que se mostra muito interessado numa colega sua, uma tal lourinha, Inês Pires ou Inês Pires de Castro. É um erro crasso e pode estar a jogar fora a sua classificação. Se essa atracção se desenvolve pode transformar-se em paixão e ser interpretada como uma fraqueza, ou pior ainda, desequilíbrio mental. E mesmo que guarde esse interesse para si, nada lhe diz que a menina venha a ser Continuidora e então o que faria você amando uma mulher de classe inferior? Não sabe que isso é punido por lei? Todos os dias passam no meu tribunal casos desses: as penas são pesadíssimas e destroem carreiras.” (p.68)

Porém, o impensável para o juiz acontece, e não é Inês quem não consegue a classificação X, mas o seu filho – Pedro é colocado na categoria Y, por ter “um ponto sete de loucura”, ganho à custa “de uma noite à chuva à porta do hospital, tentando,

contra toda a lógica, obter notícias de uma colega aí internada devido a acidente. A pesquisa genética levou à descoberta de uma bisavó, anterior ao Sistema, com uma pequena percentagem de insanidade.” (p.99). Essa noite à chuva já lhe tinha valido “a fúria” de seu pai (p.70) que, finalmente, o deixa à sua sorte, quando “se sente profundamente humilhado” ao saber da classificação de Pedro, considerando que este tinha traído “abjectamente” a confiança que tinha depositado nele. Proíbe Pedro de voltar a casa e informa-o que lhe cortará a mesada com que até então tinha vivido (p.100-101).

Apesar do amor proibido entre Continuadores e Ípsilons, Pedro e Inês têm uma noite de amor na qual Inês fica grávida, condição que a condena à morte. Ultrapassando as divergências com o pai, Pedro resolve ir falar com ele, apesar de este ser “irredutível. Está furioso comigo porque lhe fiz esta desfeita de não ser Continuador. Se agora descobre que sou o pai do filho de Inês é capaz de me recomendar ao juiz de penas *ípsilon* para me condenar, também a mim, à morte.” (p. 187). Já tinha descoberto e Pedro suplica para ser condenado em vez dela:

“Não me negue isso, pai.

Pai? Você, seu imbecil, atreve-se a chamar-me pai? Ponha-se lá fora imediatamente antes que os meus seguranças lhe partam os ossos e o atirem para uma rua onde não passe ninguém durante dias e dias e dias. Eles conhecem esses lugares. Segurança!

Toca uma campainha e os gorilas surgem.

Levem este lixo daqui. E não quero ser incomodado.” (p.189)

Podemos concluir que a personagem Afonso tem mais aspetos em comum do que pontos de afastamento do Rei D. Afonso IV da História que os inspira. Em todas as narrativas, a personagem do Pai de Pedro aparece envolvido na morte de Inês, sendo que Pedro o considera responsável, direto ou indireto, desse afastamento definitivo de Inês.

3.2. Adjuvantes e Oponentes de Pedro e Inês

Outros paralelismos vão sendo traçados durante a narrativa central. Como no século catorze, o encantamento de Pedro e de Inês cria para ambos problemas por não ser aceite, ser moralmente reprovado, porque Pedro é casado. Na corte de trezentos, os boatos passavam pelas aias e pelos conselheiros dos monarcas. No século vinte, Rosa de Lobato de Faria cria uma nova personagem que incarna esta função de propagar e alimentar a “*difamação*” de Inês no escritório onde ambas trabalham: dona Zilda, a “*secretária vitalícia*”, “*do tempo do avô Diniz e que, segundo Pedro, terá sido “amante do velho*” (p.125). É ela quem “*comanda a brigada da fofoca, da má-língua, da quadrilhice, da intriga, da coscuvilhice, da bisbilhotice, do mexerico*”:

“Começou por inventar que o **teu apelido, Castro**, te tornava **filha, irmã, cúmplice, espia de outra família Castro, tradicional inimiga da minha**, pessoas detestáveis, negócios concorrentes, empresas rivais. A dona Zilda

conhece, desde o paleolítico, todos os meandros destes ódios ancestrais e mal se desenhou o nosso encantamento mútuo, decidi:

essa serigaita, sei de fonte segura, não está aqui para outra coisa que não seja fingir que se interessa pelo patrão Pedro, arrancar-lhe segredos, espiar, reportar aos parentes, penetrar nesses códigos que se escondem nos computadores, liquidar a nossa economia, arruinar-nos.” (p.33-34)

Cumprindo o papel da voz que anuncia a tragédia, a personagem da dona Zilda refere-se Afonso Santa Clara como “o *paizinho*” de Pedro, a quem trata por “*doutor*” – apesar deste não se enquadrar nesta categoria: “*Já desisti de explicar à dona Zilda que não sou doutor. Ela é uma secretária à antiga, herdei-a do meu avô, toda a vida secretariou doutores e tem imensa vergonha desta despromoção que é trabalhar para um sujeito sem título académico*” (p. 13). Dona Zilda sabe os segredos de toda a gente da família, incluindo das amantes do padrão. É a ela a quem Beatriz telefona para saber a morada onde Afonso morreu com a “*sirigaita*” com quem este estava, na altura da sua morte (p.164).

Continuando a seguir o modelo actancial greimasiano, contamos ainda como oponentes de Pedro, nas três narrativas, com os “originais” Álvaro Gonçalves, Pero Coelho e Diogo Lopes Pacheco, ainda que com papéis diferentes. A alteração dos nomes próprios é mínima, sendo apenas atualizados os seus ofícios.

Destacamos a seguinte passagem do século XIV, claramente conservando a informação ditada pelas *Crónicas*:

“Vieram pois à minha presença dois homens mais odiados da Terra que troquei com o rei de Castela por dois fugitivos que ele por sua vez perseguia. (...)

Álvaro Gonçalves e Pero Coelho vinham esfomeados, rotos, sujos, ensanguentado das cordas e mancos da caminhada. Regogizei-me de ver tão subidos fidalgos em tão deplorável estado de miséria. (...). Meti-os a tormentos e por fim, (...) mandei-os matar.

Cego de raiva ordenei que a Álvaro Gonçalves tirassem o coração pelas costas e a Pero Coelho pelo peito (...) E quis que o fizessem na minha presença enquanto comia (...).” (p. 173-174)

Do século XX, como vimos, é Dona Zilda quem assume o protagonismo na galeria dos oponentes, depois de Afonso, sempre o principal opositor de Pedro. Ainda no século XX, os carrascos de Inês adquirem a forma de colegas de trabalho do pai de Pedro, Dr. Álvaro Gonçalves e Dr. Pedro Coelho – este último, padrinho de batismo de Pedro – e o Engenheiro Diogo Pacheco. São meros figurantes na narrativa.

No século XXII, Diogo Lopes faz-se amigo de Pedro Rey, mas na verdade é membro do Sistema e da Organização da Polícia Política, disfarçado de afinador de pianos (p. 182-183). Acaba por envolver Pedro numa organização clandestina para depois o denunciar, o que conduz à condenação de Pedro à morte:

“Quando, no dia um de Janeiro de 2105 me foram buscar a casa com uma sentença de condenação à morte por actividades subversivas, calculei que o Diogo Lopes (...) pertencesse a uma qualquer organização da polícia política

do Governo Nacional encarregado de caçar imbecis com desgostos de amor, e esta era uma forma diabolicamente limpa de me condenarem (...).

Os três homens, que vinham à paisana, identificaram-se como agentes de ligação entre os Serviços de Protecção do Planeta (o temido SPP) e os serviços Prisionais de Penas ípsilon. Um oficial e dois subalternos.” (p.191-192)

O paralelismo é fácil de estabelecer: são três, como os “algozes” de Inês, e Pedro identifica claramente um deles. O facto de dois serem *subalternos*, reproduz a hierarquia entre rei e conselheiros do século XIV.

Em relação às personagens adjuvantes, destaca-se apenas uma: Afonso Madeira. No século XIV é o fiel escudeiro de D. Pedro, aquele que é acusado de ter forçado uma “mulher séria a cometer adultério” e D. Pedro, “o justiceiro, conhecido pelo rigor das minhas sentenças, não podia hesitar: mandei capturar Afonso Madeira, que disso veio a falecer” (p. 178).

No século XX, Afonso Madeira (conserva o seu nome “original”) tem quarenta anos, é economista, colega de trabalho e amigo de Pedro. Funciona como o único confidente de Pedro e serve-lhe de uma espécie de voz da consciência: é ele quem alerta Pedro Santa Clara para os boatos que circulavam no escritório:

“No bar da firma encontro Afonso Madeira, economista, um dos poucos aqui dentro com quem mantenho uma relação mais próxima. (...)

Andas a arranjar lenha para te queimares, diz ele, mas como te compreendo. A mulher é deslumbrante” (p. 18)

e que lhe fala de Constança, mostrando-se preocupado com ela:

“Ao quarto dia apareceu-me o Afonso Madeira, Pedro as pessoas estão preocupadas, a Constança não se conforma parece que ontem se sentiu mal, desmaiou (...) Estás a dar razão s quem pensa (e diz e comenta) que tens um romance escaldante com a Inês Castro e que entraste em depressão pelo facto de ela ter sido despedida. Da firma do teu pai. E por causa desse mesmo romance (...)” (p.52-53),

Na narrativa do século XXII, Afonso (sem sobrenome) continua a desempenhar o papel de confidente de Pedro. É seu sócio num negócio de madeiras e amigo de Pedro e Inês. Abriga os dois no Aldeamento Verde, mas aconselha Pedro a esquecer Inês e fala-lhe de Constança, mas Pedro recusa-se a conhecê-la.

3.3. O(s) Espaço(s)

Como acabamos de verificar, Rosa Lobato de Faria constrói um protagonista que, movimentando-se em três tempos, se mantém no tempo emocional do presente, repetindo, ao longo de três vivências, os mesmos sentimentos de paixão e os mesmos acontecimentos – a morte de Inês e a sua loucura, como consequência dessa separação imposta.

Do hospital psiquiátrico onde se encontra (no século XX), Pedro vai contactando com outras personagens que acompanham o seu estado mental. Falamos dos seus amigos das tertúlias, do médico que o incentiva a pintar e do incontornável guarda-enfermeiro-carrasco que o vigia no seu quarto ou o conduz até ao compartimento de isolamento. É do hospital que Pedro se vai lembrando da sua vida antes de chegar aquele local e recorda passagens da sua infância vivida entre o Campo Pequeno e a Quinta do Cortiço, no Ribatejo. Sabemos do seu curso em Milão, onde conhece Constança e com quem, depois de casar, vive em Cascais. Em Lisboa, arranja um apartamento onde se encontra com Inês. Viaja pela Europa com o cadáver de Inês e é trazido para Portugal onde é julgado e condenado em tribunal a internamento psiquiátrico.

Do século XIV, temos referências a Coimbra, local de nascimento de D. Pedro, à Galiza, para onde Dona Inês parte, depois da morte do Infante D. Luís (afastando-se da historiografia clássica que atribui a Albuquerque o local de refúgio de Dona Inês); D. Pedro esconde Dona Inês na Quinta do Canidelo, enquanto D. Constança ainda é viva, e vive com Dona Inês nos Paços de Santa Clara, depois da morte da esposa. Alcobaça é o último espaço físico referenciado, local onde D. Pedro manda construir os túmulos que conhecemos.

Os espaços físicos do século XXII são sumariamente descritos, destacando-se a escola onde Pedro Rey conhece Inês e, desse local, ainda temos a referência ao Salão Nobre para contextualizar a cena da distribuição dos cartões que classificam a ordem social dos cidadãos. O Aldeamento Verde e o interior da casa de Pedro são nomeados como espaços da ação, o primeiro que testemunha a noite de amor de Pedro e Inês e o segundo para localizar o local onde Pedro termina com a sua vida. O tribunal volta a ser um espaço mencionado, desta vez como Tribunal do Sistema, para encontrarmos o juiz Afonso Rey, pai de Pedro.

Todos estes paralelismos com a (hi)stória inesiana coeva servem de estratégia de verosimilhança para o leitor, já que facilmente os consegue reconhecer. Acreditamos que os nossos leitores-alunos também seriam capazes de estabelecer estas e outras relações, através de uma leitura orientada, cujos passos pedagógico-didáticos serão alvo de atenção no próximo capítulo do nosso trabalho.

IV. APLICAÇÃO DIDÁTICA

“A Escola portuguesa deve dar a conhecer, em bases de constante e adequada renovação, os escritores portugueses mais representativos num quadro de inteligibilidade histórico-cultural.”

José A. Cardoso Bernardes

1. Integração de *A Trança de Inês* na escola

A Escola tem contribuído para a divulgação e manutenção do mito inesiano através do ensino de obras literárias que o trouxeram até aos programas de Português de hoje. Referindo-nos apenas (e a título de exemplo, pela proximidade cronológica) ao passado século XX, *Os Lusíadas* de Camões e *Castro* de António Ferreira fizeram parte dos *curricula*, sendo conhecida a controvérsia gerada aquando da definição e decisão do nível de ensino em que devem ser lecionados, tendo sido amiúde alvos de inclusão e exclusão dos programas de Português e de Literatura Portuguesa, conforme as orientações ideológicas de épocas e ministérios.

Atualmente, o estudo do mito inesiano no 3º Ciclo inclui a análise da obra emblemática camoniana, nomeadamente o Episódio de Inês de Castro, no canto III, sendo ainda abordado no modo narrativo, através das leituras previstas das *Lendas e Narrativas* de Alexandre Herculano, ou ainda no modo lírico, dos *Poemas de Amor. Antologia de Poesia Portuguesa* de Inês Pedrosa, obras inclusas nos novos Programas de Português do Ensino Básico, com a coordenação de Carlos Reis, para a DGIDC, homologado pelo Ministério da Educação em março de 2009 – em vigor a partir do próximo ano letivo de 2011/2012 e no qual ancoramos a presente proposta didática.

Embora não esteja (ainda?) incluída no Plano Nacional de Leitura, a nossa sugestão de propor o estudo da obra de Rosa Lobato de Faria no 3º Ciclo insere-se no espírito que os novos Programas de Português do Ensino Básico de 2009 reconhecem e enfatizam, aquele que diz respeito à autonomia das escolas, nomeadamente à gestão dos programas, com “flexibilidade e abertura para as escolhas” de percursos diversificados de leitura¹⁶⁷ e que pressupõe “uma concepção do professor de Português como *agente* do desenvolvimento curricular. (...) O professor deverá ser capaz de tomar

¹⁶⁷ MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2009), *Programa de Português do Ensino Básico* (coord. Carlos Reis), DGIDC, Lisboa, ME (p. 148).

adequadas decisões de operacionalização (...), mas adaptando-as à realidade educativa da sua escola e da sala de aula”.¹⁶⁸

Parece-nos pertinente extrapolar a abordagem da obra proposta em sala de aula e sugerir o seu enquadramento para a projetar com visibilidade na escola. Com esse objetivo, concebemos um conjunto de sugestões de atividades que poderiam ser incluídas no Plano Anual de Atividades (PAA) habitualmente elaborado no início de cada ano letivo e que seriam articuladas com o trabalho multidisciplinar realizado nos Conselhos de Turma, aquando da construção dos respetivos Projetos Curriculares (PCT). Com este procedimento, pretendemos contextualizar as sugestões didáticas materializadas na sequência de aprendizagem para a aula de Português e que concretizaremos no ponto dois desta proposta¹⁶⁹.

1.1. Enquadramento da Obra no Plano Anual de Atividades

A dinamização de atividades culturais (dentro e fora da sala de aula) é um instrumento poderoso de combate para a aproximação dos interesses divergentes dos alunos em relação aos da escola, oferecendo aos discentes espaços de formação ativa e simultaneamente lúdica, e ainda, contribuindo para a configuração de uma *consciência cultural*¹⁷⁰ dos estudantes. A utilização dos recursos audiovisuais no 3º Ciclo nessas atividades pode ser uma estratégia a considerar para criar incentivos à qualidade de educação e ao prazer de estar no espaço escolar, combatendo a falta de expectativas, muitas vezes manifestada no comportamento apático e desinteressado dos alunos¹⁷¹.

Ao longo do nosso percurso profissional, temos verificado que o recurso a filmes, documentários e entrevistas, permite, não só melhorar a qualidade comunicativa dos alunos, como reposicioná-los criticamente perante a atualidade cultural em constante mutação, incentivando a participação consciente dos discentes na ‘aldeia global’ que o mundo se tornou. No domínio das línguas, é sobretudo a nível linguístico que o visionamento de filmes se reverte a favor das competências comunicativas dos alunos, contribuindo para a obtenção de resultados académicos mais favoráveis. Através da utilização de tecnologias conhecidas dos discentes, a Escola torna-se num lugar mais aproximado dos seus interesses, para além de significar o local privilegiado para a aquisição de competências nos domínios do *ouvir, falar, ler e escrever*. Finalmente, a

¹⁶⁸ *Idem*, p. 9.

¹⁶⁹ Uma vez que a obra na qual centramos a nossa análise não se encontra no *corpus* literário previsto para o Ensino Básico, pressupomos necessária a colaboração das Bibliotecas Escolares na aquisição de vários exemplares de *A Trança de Inês* para que todos os alunos (incluindo, especificamente, os do 9º ano) a pudessem ler e, desta forma, efetuar o seu estudo, usufruindo de todas as sugestões propostas.

¹⁷⁰ Expressão utilizada pelos autores dos Programas de Português no Ensino Básico de 2009, p. 12.

¹⁷¹ Estas são algumas preocupações que foram tidas em conta aquando da redação dos objectivos delineados no Projeto Educativo de Escola do Agrupamento onde temos lecionado nos últimos oito anos (cf. PE 2009/2012, p.42-45), mas que refletem, certamente, uma constatação comum.

utilização destes recursos permite dotar os discentes de um espírito crítico que lhes ensina a selecionar, conscientemente, a informação ao seu dispor.

Partindo de um mito incontornável da identidade nacional portuguesa, como é o de Inês de Castro, elencámos uma série de atividades possíveis de realizar, no sentido de enquadrar, a nível de escola, o estudo da obra *A Trança de Inês* de Rosa Lobato de Faria. Deste modo, garantiríamos a visibilidade da *transposição* do texto literário em outras manifestações artísticas, como o cinema ou o telefilme, divulgando a renovação do mito numa obra literária contemporânea. Por outro lado, a interdisciplinaridade do mundo cinematográfico permite a intervenção de várias disciplinas e áreas do saber, pelo que, tanto o produto final da sequência didática (o *guião* e/ou *trailer*), como as atividades propostas para o Plano Anual de Atividades (PAA), contariam com o envolvimento das várias áreas disciplinares, certamente atualizando o conhecimento científico e tecnológico, em função da operacionalização das estratégias e dos recursos a utilizar para a concretização do projeto.

Intemporal (atributo inerente da construção mitológica) e recuperável em qualquer altura, a premência em revisitar o mito inesiano no ano letivo de 2011/2012 é sublinhada pela coincidência com as comemorações dos 650 anos da trasladação de Inês de Castro de Coimbra para Alcobça¹⁷² estando, portanto, a decorrer, nesta altura, diversas efemérides às quais as escolas se poderiam associar. Para tal, o PAA poderia incluir propostas que permitissem a “integração, com carácter transversal, da educação para a cidadania em todas as áreas curriculares”, salvaguardado que está “o reconhecimento da autonomia da escola no sentido da definição de um projeto de desenvolvimento do currículo adequado ao seu contexto e integrado no respetivo projeto educativo.”¹⁷³

Em estreita colaboração com as Bibliotecas Escolares – tanto para adquirir a obra para a escola, como para utilizar o espaço para a dinamização de diferentes atividades de leitura e escrita –, a nossa sugestão para o PAA contraria ainda com a cumplicidade de outros parceiros escolares, nomeadamente com as autarquias para a projeção de filmes/documentários em espaços de acesso ao público em geral, ou para requisitar os transportes necessários às deslocações dos alunos a espectáculos e a outros eventos culturais do Programa *Coimbra -1111*¹⁷⁴. As atividades decorreriam, por isso, dentro e fora do espaço físico da escola, criando, deste modo, “contextos favoráveis à construção de âncoras culturais, através do estabelecimento de relações entre várias obras literárias e destas como mundo, nomeadamente com diferentes tipos

¹⁷² Comemoram-se, ainda, até Março de 2012, os 750 anos do nascimento de D. Dinis (avó de D. Pedro) e dos 800 anos das primeiras Cortes de Coimbra.

¹⁷³ Citações do Decreto-Lei 6/2001, de 18 de janeiro, artigo 3º, in *Currículo Nacional do Ensino Básico. Competências Essenciais*, Lisboa, Ministério da Educação /Departamento de Educação Básica, 2001, p. 31.

¹⁷⁴ O Programa *Coimbra 1111* ainda não estava, até à data de conclusão do nosso trabalho, completamente calendarizado, mas previam-se a realização de uma série de espectáculos teatrais, conferências, exposições e atividades de rua.

de manifestações culturais: música, cinema, teatro, etc.”, como aponta a alínea v) dos Programas de Português do Ensino Básico de 2009.¹⁷⁵

A preparação e organização destas atividades teriam o contributo dos diversos Departamentos Curriculares, articulando-as com os conteúdos programáticos previstos para as respetivas disciplinas, e calendarizando, de forma sincrónica, umas com os outros. O público-alvo seria preferencialmente e sempre que possível toda a comunidade escolar, sendo algumas das atividades mais direcionadas para o 2º Ciclo e outras para o 3º, outras ainda para o Secundário ou para o Ensino de Adultos, respeitando as competências a adquirir e adquiridas em cada um dos diferentes níveis de ensino.

Neste sentido, elaborámos, a título exemplificativo, um conjunto de atividades¹⁷⁶ das quais resultassem “produções relevantes, susceptíveis de serem partilhadas com a turma, com a escola ou com o meio envolvente”. As atividades elencadas (e as que anunciaremos no próximo ponto) seriam extensíveis a toda a comunidade escolar, de tal modo que, os Encarregados de Educação, o pessoal não docente e outras instituições pudessem ser convidados a participar, imbuídos do espírito de cooperação que está subjacente a um projeto educacional e cultural desta natureza, criando oportunidades de aquisição de competências através de “sínteses e cruzamentos de conteúdos e saberes, conferindo às aprendizagens uma integração e estruturação mais consistentes”¹⁷⁷.

1.2. Enquadramento da Obra no Projeto Curricular de Turma

No ponto anterior, refletimos sobre a importância do (ideal) envolvimento de todos os elementos que compõem o espaço escolar para tornar a obra que propomos visível a toda a comunidade, valorizando o seu estudo através de uma diversidade de atividades multidisciplinares que fossem ao encontro das necessidades educativas e expectativas culturais da comunidade escolar. Sublinhamos, no entanto, que se tratam apenas de sugestões de um conceito aplicável em qualquer altura – numa filosofia que pretende aproximar a escola da sociedade em que ela está inserida, nas suas vertentes culturais e artísticas, vantagem reiterada pelos autores dos novos programas.

Tanto a nível da escola, como a nível de sala de aula, privilegiamos o recurso a materiais audiovisuais nas diversas áreas disciplinares curriculares e não curriculares, uma vez que este permitiria captar o interesse dos alunos e dinamizar os espaços, transformando-os ora em *salas de cinema*, ora em autênticas oficinas de escrita criativa, facultando aos discentes a possibilidade de conhecer o processo criativo – naturalmente orientado pelos agentes educativos – desde o seu embrião até ao produto final.

¹⁷⁵ Programas, 2009, p. 147.

¹⁷⁶ Ver Anexo 4, p. 225 deste trabalho.

¹⁷⁷ As citações deste parágrafo podem ser encontradas nos *Programas de Português* de 2009, p. 145.

Foquemo-nos, então e neste momento, nos alunos do terceiro ano do 3º Ciclo – o nono ano de escolaridade. Espera-se que, nesse ano de final de Ciclo, os alunos já tenham assimiladas as competências necessárias para analisar e compreender a complexidade da obra que sugerimos – daí a sua inclusão, na nossa proposta, no contexto do estudo do Episódio de Inês de Castro do Canto III em Os Lusíadas, episódio tradicionalmente abordado nesse ano escolar, exatamente por este exigir competências linguístico-comunicativas que foram adquirindo ao longo do Ciclo, na perspetiva de *progressão* contínua para que os programas apontam¹⁷⁸.

Depois de, no ponto anterior, termos nomeado (algumas) atividades abrangentes a todos os discentes (salvaguardando o seu ajustamento à faixa etária a que se destinem e que estes tenham os conhecimentos prévios necessários para nelas participarem), idealizamos agora um possível Projeto Curricular de Turma (PCT) para os nonos anos, estabelecendo uma interrelação entre as diversas áreas disciplinares curriculares e não curriculares à volta do mito inesiano. Deste modo, propomos que o estudo na sala de aula de Português da obra *A Trança de Inês* pudesse ser incluído no PCT desse nível de ensino sob o título: ***E Inês nunca mais morreu...***¹⁷⁹, e encontrar eco num mais alargado conjunto de atividades multidisciplinares (e para todos os níveis de aprendizagem que sugerimos no ponto anterior) a decorrer, se possível, ao longo do ano. Para além das atividades para o Português¹⁸⁰, enumeremos, então, outras, no sentido de promover a participação ativa de todos os elementos que compõem o Conselho de Turma, e nas quais incluiremos o precioso contributo dos Encarregados de Educação.

Desde logo, a História, pela indissociável relação com o tema em análise, intervenção que iria, certamente, muito para além da recuperação dos conhecimentos prévios adquiridos nos 7º e 8º anos¹⁸¹ e que se refere à contextualização histórica dos acontecimentos trágicos que os literatos converteram em mito. No 9º ano, os conteúdos programáticos da disciplina de História contribuiriam para a pesquisa dos acontecimentos do século XX. De seguida, incluiríamos a contribuição das Ciências (Naturais, Físico-Químicas e Matemática) e das Expressões (Educação Visual e Tecnológica, Educação Física) para a realização de pesquisas e produção de trabalhos pelos alunos sobre, respetivamente, a medicina, a indumentária, adereços e hábitos culturais e recreativos das diferentes épocas. Contaríamos com as Técnicas de Informação e Comunicação (TIC) para toda a logística de divulgação das diferentes

¹⁷⁸ No programa de 2009 pode ler-se a propósito: “a aprendizagem constitui um “movimento” apoiado em aprendizagens anteriores; do mesmo modo, entende-se que o desenvolvimento do currículo é um *continuum* em que o saber se alarga, se especializa, se complexifica e se sistematiza.” [Reis: 2009: 10]

¹⁷⁹ Apropriamo-nos de um título dado a um artigo de jornal incluso na Edição Especial do *Diário de Coimbra* de 21 de junho de 2011, artigo assinado por António Manuel Rodrigues, p.24. (cf. www.diariodecoimbra.pt)

¹⁸⁰ Reservamos a abordagem destas atividades em sala de aula, para o próximo ponto deste capítulo, quando apresentarmos a nossa proposta de sequência didática (cf. p.151)

¹⁸¹ Falamos do século XIV, contextualização incontornável e necessária, sobretudo por se tratar de uma época remota para os alunos.

atividades nos suportes informáticos de que a escola dispõe – e em outros que poderiam ser criados, em consequência deste projeto. Às disciplinas de Línguas deixaríamos a organização do Ciclo de Cinema sobre a temática da *Paixão*, contemplando a exibição de filmes nas línguas inglesa, francesa e, naturalmente, portuguesa – estes últimos, se possível, filmes produzidos em Portugal sobre Inês de Castro, a partir da adaptação de obras literárias¹⁸².

Tendo como inspiração as três épocas em que Rosa Lobato de Faria coloca a história de amor de Pedro e Inês – atribuindo um novo significado à expressão “até à eternidade” – sugerimos repartir a representação dos três tempos da narrativa literária pelos três períodos escolares. Assim, no 1º Período, as atividades a planear diriam respeito ao século XIV – “No principio, era a Paixão” – as do segundo período corresponderiam ao século XX – “A Morte é só agora...” – e, finalmente, no terceiro período escolar, o século XXII – “... e o Futuro é sempre!”¹⁸³ Cada final de período culminaria com uma atividade visível para a comunidade escolar e, no final do ano, os alunos do nono ano apresentariam a sua versão da adaptação filmica/trailer de *A Trança de Inês*, colocando-se a possibilidade de conhecer o realizador que está, no momento da elaboração desta tese, a produzir o filme¹⁸⁴.

Incluimos nesta proposta de P.C.T. a colaboração e participação ativa dos Encarregados de Educação (E.E.), nomeadamente apelando à sua presença na escola para dinamizar as Sessões de Leitura na Biblioteca Escolar, lendo ou recontando (e até dramatizando) as lendas de Pedro e Inês, tanto as literárias como as transmitidas oralmente. Pretendemos, assim, proporcionar momentos em que Encarregados de Educação pudessem colaborar (na organização) e participar nas atividades extra-curriculares da escola. Além disso, proporcionariam o encontro de diferentes gerações, já que o público-alvo destas sessões seria os próprios educandos (9º ano), mas também outros discentes – do primeiro ciclo, por exemplo.

A título de exemplo, formulamos uma grelha de planificação¹⁸⁵ que inclui a sugestão de calendarização de algumas atividades de um projeto possível, a ser – no caso da sua hipotética implementação – apropriadamente enriquecido por todos os elementos que compõem o Conselho de Turma, para uma mais acertada articulação disciplinar.

¹⁸² Referimo-nos aos filmes *Inês de Castro* (1944) e *Inês de Portugal* (1997) e à série televisiva, *Pedro e Inês* (2005), produzida pela RTP, - objetos de análise do capítulo II deste trabalho -, e que poderiam ser vistos às quartas-feiras à tarde, na Biblioteca Escolar, por exemplo.

¹⁸³ Estes títulos são apenas sugestões nossas, e que, por uma questão metodológica, estabelecem um paralelo com os três ingredientes que se entrelaçam na malograda história de Pedro e Inês: a Paixão, a Morte e a Loucura do protagonista do romance em epígrafe: “ (...) a droga que me enfiaram nas veias (...) leva-me pelas ruas da eternidade, por onde é dantes, é depois, é **agora, passado e futuro** onde perenemente te encontro, te amo, **te venero** e **te conduzo à morte e enlouqueço.**” (in *A Trança de Inês*)

¹⁸⁴ Referimo-nos a António Ferreira, cineasta e produtor de Coimbra, fundador e diretor executivo da PNG Pictures, sediada em Coimbra. Poderia ser possível proporcionar uma visita às instalações.

¹⁸⁵ Cf. Anexo 4, p. 225 deste trabalho.

Acresce ainda dizer que as atividades sugeridas, apesar de terem como público-alvo preferencial os alunos do 9º ano, seriam, naturalmente, extensíveis a outros, nomeadamente as que são consideradas como visitas de estudo que, sempre que possível, devem ser organizadas por temas interdisciplinares dos diversos níveis de ensino, de forma a incluir várias áreas do conhecimento. Finalmente, relembramos que estas surgem calendarizadas para o ano letivo 2011/2012 pela circunstância da celebração dos 650 anos da trasladação de Inês de Castro, mas, na ausência de efemérides pontuais que se realizem a nível nacional, e com os devidos ajustes, poderiam fazer parte de qualquer Projeto Curricular de Turma num qualquer ano escolar, sem qualquer prejuízo, tendo em consideração a intemporalidade do mito inesiano, a sua inclusão nos *curricula* do Ensino e a sua incontornável importância para a construção da identidade cultural portuguesa.

2. Transposição Didática: *A Trança de Inês* – adaptação para cinema

2.1. Pressupostos teóricos em contexto escolar

2.1.1. Os Estudos Literários Comparados – a intencionalidade comunicativa de dois “textos”: o literário e o filmico.

A questão é tão académica, como social e política: que papel para o estudo da Literatura num mundo cada vez mais materialista, o qual exige às áreas do conhecimento uma funcionalidade, uma aplicabilidade e rentabilidade práticas? Como encarar a Literatura num mundo de globalização, que atravessa uma crise de identidade, procurando obter respostas nos campos científico e tecnológico? Que contributo pode dar a Literatura à sociedade pós-moderna? Porque se tornaram as Humanidades um *insuportável peso*¹⁸⁶ para a sociedade contemporânea?

No que diz respeito ao aspecto sociopolítico da questão, Manuel Frias Martins considera que o mundo tecnológico, pragmático e economicista que caracteriza o século XX vê com desconfiança a *utilidade* de uma disciplina do saber à qual (supostamente) falta a legitimidade científica, sendo actualmente acusada de ser *demasiado subjectiva* ou *meramente dileitante* [Martins, 2003]. Ou seja, a Literatura não é *rentável* e está posta em questão a “torre de marfim” que a tornou intocável durante séculos. As *Letras* foram sendo substituídas pelas *Ciências da Comunicação*.

Na verdade, a Literatura encontra-se perante o desafio contemporâneo das condições socioculturais em que vivemos. O desemprego condiciona as escolhas dos estudantes em relação aos cursos e formação académica que pretendem possuir, sendo a rentabilização desse saber escolástico, um dos mais importantes critérios de seleção, aquando da decisão sobre o percurso profissional a seguir. A Ciência tecnológica tornou-se um incontornável agente económico. Não é por isso de estranhar, a preferência daquela em detrimento das Humanidades.

Quando se trata de ver a questão sob a perspetiva académica, Manuel F. Martins considera que a falta de legitimidade dos Estudos Literários, como *falácia científico-tecnológica* e contrapõe os fundamentos básicos desta área do conhecimento, sistematizando os princípios que, segundo Peggy Kamuf, institucionalizam os Estudos Literários como área distinta e diferenciada de outras áreas do saber: a inclusão da disciplina com metodologia e procedimentos pedagógicos definidos e a especificidade da Literatura que não se confunde com outras disciplinas.

Ora, é precisamente na definição dos objetivos dos programas curriculares dos Estudos Literários que reside, segundo Osvaldo Silvestre¹⁸⁷, a origem da *crise* desta

¹⁸⁶ MARTINS, Manuel Frias (2003), “Literary Studies, Cultural Studies and the Contemporary Condition” *The Unbearable Social Burden of Humanities*, in *Em Teoria (A Literatura)*, Âmbar.

¹⁸⁷ Artigo de Osvaldo Silvestre, *Caminhos que se bifurcam: estudos literários ou estudos culturais?* (s/d)

disciplina. O programa debate-se com os saberes a adquirir: cultura literária (*alta cultura*) ou cultura geral?

Os Estudos Literários precisam atualmente, segundo alguns, da especialização técnica que proporcione a sua legitimação científica, através de uma *cultura geral* como espaço público literariamente conformado. Osvaldo Silvestre alerta para o facto de que a *cultura geral* não é mais do que um programa social e político que promove a *reprodução ideológica*,¹⁸⁸ não raras vezes, segundo o autor, de *valores esvaziados de referência*.

O estudo da Literatura encontra-se, pois, em discussão: ou se luta pela Literatura como *alta cultura*, de conhecimentos específicos da disciplina, ou se investe na preservação da função *metapolítica*,¹⁸⁹ função que tem desempenhado desde o século XVIII, aceitando a *contaminação* de outras áreas do conhecimento. É este o cerne da questão que move o atual mundo académico: há os que não querem renunciar ao estudo da literatura *pela* literatura, demarcando-se dos estudos culturais, do ensino da cultura geral; enquanto outros consideram imprescindível para a sua sobrevivência, o uso da *vocação* da literatura para agir e pensar sobre o ensino da língua e da Literatura, de acordo com o contexto contemporâneo.

Na opinião dos dois autores nomeados (Manuel F. Martins e Osvaldo Silvestre), é impossível regressar ao estudo da Literatura como um lugar “incontaminado”, dado o contexto histórico atual – de globalização - e a importância que a indústria cultural – de massas – atingiu. Ambos apontam a necessidade de os Estudos Literários adotarem uma nova atitude em relação ao ensino da Literatura, se esta quiser sobreviver ao desafio que a sociedade moderna lhe impõe.

Parece ser necessário mudar de paradigma, não renunciando ao estudo da literatura, mas abrir o seu ensino como sistema de comunicação e interação com a cultura e suas manifestações – solução para a *crise* apresentada por Manuel Frias Martins. Caso contrário, os que lutam pela Literatura *de per se* travam uma batalha inglória, sob pena de sucumbir à morte anunciada dos Estudos Literários, como questiona, em tom de inquietação, Osvaldo Silvestre:

“ A história dos saberes universitários (...) aí está para evidenciar o carácter mortal de uns e outras [Faculdades]. Assim sendo, não teremos nós, nos Estudos Literários, algumas razões para supor que o nosso telos desembocou enfim no seu terminus?”¹⁹⁰

Na década de sessenta do século XX, por volta de 1964, em Birmingham, Richard Hoggart convidou Stuart Hall para fazer parte do *Centre for Contemporary Cultural Studies*, instituto responsável pelos Estudos Literários do curso de Ciências da Comunicação daquela universidade inglesa, dando, assim início ao movimento

¹⁸⁸ *Idem*, p. 1.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 2.

¹⁹⁰ Osvaldo Silvestre, *op.cit.*, p.6

acadêmico anglo-saxônico dos *Cultural Studies*. Stuart Hall tornou-se o principal impulsionador (e renovador) dos Estudos Culturais, aliando atitudes científicas a posicionamentos políticos. Segundo Eduardo Prado Coelho¹⁹¹, para além de Stuart Hall, destacaram-se três fundadores do movimento: Richard Hoggart que em *The Uses of Literacy* expõe a influência da indústria cultural nas classes populares; Raymond Williams, autor da afirmação de que os Estudos Culturais vêm colmatar um vazio deixado por Marx – a falta de análise dos sistemas de valores, i.e., das mediações dos tipos cultural e moral; e Edward P. Thompson (entre outros) que estudaram a problemática dos Estudos Culturais a partir da classe operária, como Marx, mas avançam para o *materialismo cultural que valoriza o papel das estruturas e das tecnologias*.¹⁹²

Stuart Hall aborda a análise textual (seja ele um texto ou um filme) focada na audiência, através de um processo de *negociação e oposição*¹⁹³, fazendo depender o *significado* (“meaning”) do texto da *codificação e decodificação* do público. Este processo realiza-se em duas etapas: a identificação do *código* que subentende a mensagem e a produção de condições que permitam a *decodificação* desse código. O *significado* dos discursos textuais acontece entre o produto(r) e o leitor, e é influenciado pelo *background* deste, pelo que a leitura do texto terá sempre uma *margem de compreensão*, uma vez que esta dificilmente coincide com a de quem a produziu.

Esta leitura cultural conheceu várias fases. Numa primeira dimensão materialista, a preocupação era a de analisar os lugares, as modalidades, os instrumentos, máquinas e técnicas utilizadas, aquilo a que Althusser chamou a operacionalização dos *aparelhos ideológicos do Estado*. Seguiu-se uma dimensão de materialismo textual, focalizada na concretização do texto e, finalmente, nos anos oitenta, com autores como Mattelart e Neven – que culmina na publicação da obra *Introduction aux “Cultural Studies”* de Armand Mattelard (ed. La Découverte, 2003) –, fase na qual se imprime uma viragem etnográfica na abordagem dos Estudos Culturais.

Os Estudos Culturais têm-se interessado por diversas problemáticas, estudando questões relacionadas com a identidade cultural e a fragmentação da sua subjetividade, com a articulação que o espaço público e os *média* operam com o espaço das identidades sociais, tendo-se progressivamente afastada do enfoque político-social, para se concentrarem nas questões culturais.

Atualmente, as duas vertentes dos Estudos Culturais (a Inglesa ou Europeia e a Americana) debruçam-se sobre temas como a globalização e seus efeitos culturais, sobre a complexidade dos processos migratórios e as várias políticas de integração, sobre a persistência de um inconsciente racista, ou ainda sobre o consumidor e as

¹⁹¹ *Estudos Culturais*, in *Situações de Infinito*, p. 171-174, Campo das Letras, Editores S.A. (2004).

¹⁹² *Idem*, p. 172.

¹⁹³ Stuart Hall(2007), *Cultural Theorist*, Wikipedia.

novas formas de subjectividade do Capitalismo, com a emergência daquilo que Eduardo Prado Coelho chama “capitalismo cognitivo”¹⁹⁴. São também matérias privilegiadas dos Estudos Culturais a reflexão sobre o papel desempenhado pelas novas tecnologias nas indústrias de Cultura e Comunicação, o impacto dos estudos pós-coloniais ou a literatura de grupos específicos.

Podemos, então, concluir que os Estudos Culturais são o resultado de um novo *clima intelectual* [Martins: 2003: 245], que respondem às exigências contemporâneas, estabelecendo uma relação entre a produção cultural e o seu efeito nas *massas*. Sendo estudos interdisciplinares, combinam diferentes áreas do conhecimento, como a sociologia, a política económica, a teoria dos *media*, antropologia, filosofia, história da arte, teoria literária e estudos cinematográficos.

Sistematizando, diríamos que estudar o fenómeno cultural nas sociedades industriais e a relação que estabelecem com o *poder* instituído; compreender a cultura e a complexidade das suas formas, analisando o contexto político-social em que se manifesta(m); enunciar e reconciliar a divisão do *conhecimento*; reconhecer a evolução ética da sociedade moderna¹⁹⁵, seriam os principais objetivos dos Estudos Culturais.

No contexto dos Estudos Culturais, a ideia de **texto** ultrapassa o texto escrito, considerando o *filme*, a *fotografia*, a *moda*, como textos, artefactos culturais passíveis de análise e interpretação. O próprio conceito de cultura é alargado: o investigador de Estudos Culturais não só se ocupa da tradicional *alta* cultura, elitista e seletiva, mas também com a chamada *cultura popular*.

Com tão diversa matéria de estudo, não é difícil encontrar pontos de contacto e de divergência entre as diferentes linguagens, de tal modo que os mais recentes trabalhos desta disciplina têm evoluído para a área dos Estudos Culturais Comparativos. Sob a influência dos Estudos Culturais, a proposta da Literatura Comparada tem alargado o seu domínio para os Estudos Culturais Comparativos, onde parece residir a génese das *Novas Humanidades*¹⁹⁶, como modo de solucionar a *crise* que as Letras enfrentam na Europa e no mundo.

Encarando o estudo da Literatura como aquele que constrói e reflete uma atitude pluralista perante a vida, ajudando a formar ideais de diversidade e de respeito pela diferença, a Literatura pode ser ensinada segundo duas perspetivas: como no conceito *romântico*, de inovação, ou numa perspetiva de evolução literária, um conceito *moderno*. Manuel Frias Martins recorda como o conceito evolutivo da cultura de Robert Dawkin é paralelo àquele do conceito evolutivo de Darwin na Biologia: nada é novo, tudo é evolução, através de um processo de variação, seleção e replicação. O escritor, como o leitor, estão sujeitos a esta dinâmica evolutiva, sendo que a Literatura é a

¹⁹⁴ obra citada de Eduardo Prado Coelho.

¹⁹⁵ *Cultural Studies*, Wikipedia, 2007.

¹⁹⁶ Expressão – título do artigo de Steven Tötösy de Zepetnek, professor da Universidade de Alberta, (E.U.A), Departamento de Literatura Comparada.

transmissão com transformação de diferentes modelos culturais [Martins: 2003: 239-242].

Assim sendo, não há ruturas nem inovação, mas sim adaptação às necessidades e exigências que cada época comporta. Se aceitarmos esta premissa, afirma Martins, então os Estudos Literários têm de ser *comparados* evolutivamente, em paralelo com a evolução do background cultural em que se enquadram.¹⁹⁷ Propõe o cruzamento do ensino da literatura canónica tradicional com os Estudos Comparativos, expandindo a concretização do potencial com os que são objeto de estudo dessas áreas do saber.

A diversidade intelectual, a interação multidisciplinar e a mobilidade cultural dos Estudos Culturais Comparativos descentralizam o conceito de *cultura*, relacionando os objetos culturais uns com os outros sem hierarquias [Martins: 2003: 248]. E a Literatura é um desses *objetos* que, pela sua natureza intrínseca de se estabelecer como uma forma simbólica em articulação com outras de natureza distinta, torna-se um *objeto social de comunicação (ibidem)*, comparativo com outros objetos sociais de comunicação, por ventura de natureza diferente.

De acordo com Steven Tötösy,¹⁹⁸ “os estudos culturais comparativos são um campo de pesquisa onde os pressupostos específicos da literatura comparada *juntam-se* aos pressupostos dos campos dos estudos culturais, com o intuito de estudar a cultura e os produtos culturais – inclusive, mas não exclusivamente, a literatura, a comunicação, os *media*, a arte, etc. (...) Nos estudos culturais comparativos são os processos de acção comunicativa na cultura e o modo desses processos que constituem os maiores objectivos de pesquisa e do estudo.” Ou seja, os estudos culturais comparativos não privilegiam *um* sistema em detrimento de *outro*, mas antes **cruzam** os diferentes modelos sistémicos para conseguir maior profundidade na compreensão e análise dos processos comunicativos.

Os Estudos Culturais não são um campo de investigação consensual. A sua afirmação como disciplina é recente (como vimos, desde a segunda metade do século passado) e as duas vertentes em que se subdividiu – a dos estudos europeus que dão o enfoque à cultura industrial e de *massas*, numa vertente mais sociopolítica; e a perspectiva dos americanos que se preocupam com o lado subjetivo e apropriativo da audiência e suas reações, não considerando apenas um significado meramente político, mas uma multiplicidade de *meanings*, dependentes do background do público – tornou este movimento vulnerável à crítica literária.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Martins, 2003, p. 244.

¹⁹⁸ Steven T., *As Novas Humanidades: O Intercultural, o Comparativo e a Interdisciplinaridade* (s/d).

¹⁹⁹ Relembramos que a Teoria de Recepção, sobretudo Hans Robert Jaus, responde à crítica da subjetividade, situando o leitor historicamente, como vimos no Capítulo I. Jefferson C. de Souza cita Regina Zilberman (em *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo, Ática, 1989, p. 33-34) para esclarecer o paradigma da historicidade ao qual o “leitor explícito” de Jaus está conformado:

Por outro lado, há a questão académica. Os defensores dos Estudos Culturais consideram que a sobrevivência dos estudos literários passa pela abertura destes às metodologias daqueles. Advogam que o ensino da Literatura só resistirá à dinâmica cultural se este se adaptar às contingências do mundo contemporâneo, globalizante e interdisciplinar, admitindo estudos comparados com outros objetos sociais de comunicação. Os seus críticos, todavia, consideram que a aplicação dos Estudos Culturais ao ensino da Literatura é um mero veículo para os académicos fazerem carreira, promovendo teorias culturais essenciais, em vez de promover argumentos que mobilizem o interesse público para os estudos literários, centrando-se no que distingue a beleza do trabalho literário [Bloom, 2000]²⁰⁰. Em Portugal, Osvaldo Silvestre considera os Estudos Culturais como um produto da indústria cultural, a “tradução disciplinar da lógica cultural do capitalismo tardio o qual (...) disponibiliza os *realia* para toda a sorte de investimentos simbólicos, instaurando uma total in-diferença entre os objectos do universo.”²⁰¹ A popularidade desta tendência de abordagem deve-se ao facto de, como afirma Readings, tudo se poder tornar *cultura*.²⁰²

Apesar da controvérsia, sobretudo por questões académicas, uma vez que os Estudos Culturais ameaçam substituir (paulatinamente) os Estudos Literários, remetendo, segundo estes últimos, o estudo da literatura para um plano secundário, é consensual que **literatura é cultura**. Partilhamos da opinião daqueles que veem vantagens na abordagem da Literatura como *objeto social de comunicação* e que, em contexto escolar, podem ser bastante produtivas as análises comparativas de artefactos culturais de índole diversa, sobretudo quando partem do texto literário.

O texto literário não tem de temer a comparação com outras linguagens. Cabe ao professor, em contexto de sala de aula, usar outras expressões artísticas para sublinhar, sem secundarizar, as características do código literário, promovendo a análise literária, sem descurar, porém, outras linguagens.

Os estudos comparados são, aliás, contemplados pelos programas de Português, Língua Portuguesa e Literatura Portuguesa para os ensinos básico e secundário desde as últimas décadas do século XX. A nossa proposta de intertextualidade com “outras manifestações estéticas (pintura, música, escultura,

“Historicidade coincide com atualização, e esta aponta para o indivíduo capaz de efetivá-la: o leitor. Jauss altera o foco a partir do qual se analisam os fenômenos literários; mas, ao mesmo tempo, vê-se perante um conceito de leitor que arrisca defini-lo enquanto subjetividade variável, dependente de suas experiências pessoais. O perigo é desembocar no impressionismo, mas o autor o evita (...). Examinando a experiência literária do leitor, Jauss adverte que para descrevê-la, não é necessário recorrer à psicologia. Sua análise volta-se à recepção e efeito de uma obra no sistema objetivo de expectativas, que para cada obra, no momento histórico de seu aparecimento, no decorrer da compreensão prévia do gênero, da forma e da temática de obras anteriormente conhecidas e da oposição entre linguagem poética e linguagem prática” (*apud*, Souza, 2011, p.56, sublinhado nosso).

²⁰⁰ Harold Bloom, *Booknotes*, 2000 (Wikipedia)

²⁰¹ Silvestre, *op. cit.*, p.4.

²⁰² Quando se refere a este assunto, Manuel Frias Martins cita a expressão *mass junk* que os críticos antagónicos a este modelo de investigação chamam à *mass culture*, objeto de estudo dos Estudos Culturais (obra citada, p. 245-246).

arquitectura)” - no nosso caso, o cinema – cumpre o objetivo almejado pelos programas de fazer “interagir o universo textual” com outros que realizem uma apropriação “de estratégias para a construção de sentidos”, através do contacto “com textos de géneros e temas variados”²⁰³ (sublinhado nosso).

Os objetivos são favorecer “o prazer de ler, a afirmação da identidade”, que resultam “das projecções múltiplas do leitor nos [distintos] universos textuais”. Para tal, o apelo é o de “confrontar o texto com outros textos de natureza diferente ou épocas diferentes”. No nosso caso, utilizamos textos de natureza e épocas diferentes: falamos dos *textos* literários (cuja génese de produção remete ao século XV) que contagiaram *textos* fílmicos (no século XX). Ambos preenchem os requisitos necessários para a operacionalização dos conteúdos dos programas escolares e a abordagem dos mesmos, segundo os critérios que os Estudos Culturais Comparados defendem, promovendo, no nosso entender, o “alargamento das experiências” comunicativas do discente, sem negligenciar o estudo literário.

Parece-nos, pois, positivo recorrer a outro tipo de *textos* que estão próximos da vivência dos alunos, sendo impossível ignorar a influência diária e constante dos *média* a que estes estão sujeitos. Não será o estudo comparativo com outras linguagens vantajoso para a análise dos textos literários? No nosso entender, sim, uma vez que este tornará clara a especificidade da literatura, inimitável e insubstituível por qualquer outro objeto cultural.

Em contexto escolar, interessa-nos particularmente a análise comparativa de obras cinematográficas a partir de textos literários para que os alunos possuam as competências necessárias de fazer o processo contrário: a partir de um texto literário, criar um texto para ser filmado, sem que nenhum dos produtos finais se despersonalize. Syd Field sintetiza: o cinema é a arte de contar histórias com *imagens*²⁰⁴, considerando a adaptação como transposição de um meio artístico para outro, sendo que o resultado desta não altera nem substitui o source material :

“a book is a book, a play is a play, an article is an article, a screenplay is a screenplay. An adaptation is always an original screenplay. They are different forms. Just like apples and oranges”. [Field: 1994: 206]

É esta a grande vantagem dos Estudos Culturais Comparativos: permite a comparação de diferentes representações do real, em linguagens distintas, sem que nenhuma se descaracterize. Afinal, *maçãs* serão sempre *maçãs*, *laranjas*, sempre *laranjas*, i.e., um *livro* será uma narrativa literária e um *filme* será uma narrativa fílmica, ainda que partam do mesmo *source material*.

²⁰³ Esta e todas as citações que se seguem estão inscritas no *Programa de Língua Portuguesa Plano de organização do Ensino Aprendizagem* (2000) para o Ensino Básico, Vol. II, 7ª Edição, Ministério da Educação (p.19-30).

²⁰⁴ FIELD, Syd (1994), “Adaptation”, in *Screenplay: The foundations of Screenwriting*, Third Edition, Dell.

Adotaremos esta abordagem, uma vez que os novos programas de Português que entram em vigor a partir do ano letivo 2011/2012²⁰⁵ incluem não só o visionamento de filmes (prática corrente nas últimas duas décadas no ensino público em Portugal), mas também a criação de guiões cinematográficos, construção criativa com os alunos que só beneficiará se estes conhecerem alguns exemplos paradigmáticos da transposição de algumas obras literárias (conhecidas dos discentes) para o cinema. Foi nesse intuito que passamos em revista os filmes produzidos em língua portuguesa sob a égide da temática inesiana, verificando como estes modelos sistémicos se cruzam, a partir das apropriações da História que cada um efetua, as *interpretações* ou *liberdades artísticas* que *creative license* permite, e que podem ser observados pelos alunos, auxiliando-os, deste modo, a identificar esses processos, de fora a torná-los espectadores e leitores mais competentes – e futuros argumentistas, porque não?

2.1.2. A Estética da Recepção e a questão da *adaptação*: do livro ao filme

Considerando a faixa etária e as competências cognitivas dos discentes a quem destinamos a sequência didática que apresentaremos de seguida, a abordagem a utilizar com os alunos teria de contemplar tais condicionalismos, pelo que sugerimos selecionar dos autores que se debruçaram sobre esta problemática aqueles que, ao nível de docência que ministramos, melhor seriam entendidos pelo público escolar adolescente e sobre cujos pressupostos teóricos passamos a esquematizar.

Em linguagem corrente, quando vamos ao cinema ver um filme que tem por base uma obra literária – e são inúmeros os exemplos das últimas décadas – diríamos que se trata de uma *adaptação*, mas, na verdade Doc Comparato²⁰⁶ explica que “a *adaptação* é uma transcrição de linguagem que *altera o suporte linguístico* utilizado para contar a história. Isto equivale a transsubstanciar²⁰⁷, ou seja, transformar a substância, já que uma obra é a expressão de uma linguagem. (...) No momento em que fazemos nosso o conteúdo e o exprimimos *noutra linguagem*, forçosamente estamos num processo de recriação, de transsubstanciação” [Comparato: 1992: 235].

Maria do Rosário Leitão Lupi Bello em *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica* (2008), ao debater esta questão da adaptação, cita Dudley Andrew que equaciona esta problemática com a teoria da interpretação, “pois a adaptação é, em grande medida a

²⁰⁵ Referimo-nos, naturalmente, aos Programas de Português de 2009.

²⁰⁶ Escritor, dramaturgo, guionista e conferencista brasileiro, actualmente professor nas universidades de Barcelona e na Católica de Lisboa, de quem vamos citar da obra *Da Criação ao Guião*, Capítulo Nono, “Outros Guiões”, Pergaminho, 1992.

²⁰⁷ O termo de Doc Comparato não se afasta muito do de Syd Field, “transposição” e com o qual concluímos o ponto anterior. Porém, a “transsubstanciação” de Comparato parece-nos mais rigorosa até porque ‘livro’ e ‘filme’ são substâncias organicamente distintas, “just like apples and oranges”.

apropriação do significado de um texto prévio” [Andrew: 1984:97]²⁰⁸ (sublinhado nosso). Sendo a narratividade “o elo mais sólido e fecundo na aproximação da linguagem literária à cinematográfica” [Bello: 2008: 146], a sua característica distintiva é, segundo Andrew, a “equiparação [matching] do sistema semiótico do cinema a uma realização anterior de outro sistema.”²⁰⁹ Ou seja, a adaptação não faz mais do que oferecer uma proposta de leitura, através de um processo interpretativo e transformador de um sistema para o outro, estabelecendo os sentidos (e/ou os significados) das obras reelaborando um novo objeto artístico, com existência e significados próprios.

Paul Ricoeur define a interpretação como *apropriação de sentidos*, explicando:

“Enquanto apropriação, a interpretação torna-se um acontecimento. Aquilo que importa apropriar-se é o sentido do próprio texto, concebido de um modo dinâmico como a directão do pensamento aberta pelo texto. Por outras palavras, aquilo que importa apropriar-se nada mais é do que poder desvelar um mundo, que constitui a referência do texto.”²¹⁰ (sublinhado nosso)

A partir do texto literário procede-se, então, ao desvelar do “mundo do texto” para o transcodificar num outro mundo – o mundo fílmico – sendo que o primeiro permite tantas adaptações, quantas as interpretações de quem dele se apropriar. Será, por isso, mais rigoroso utilizar o termo no plural, uma vez que estamos a referir-nos a processos de transposição semiótica significativamente diferentes, “tanto no que diz respeito ao método, como ao objectivo e ao resultado concreto” [Bello: 2008: 152].

Esta contenda não se esgota apenas na dificuldade na definição do termo. Outros aspetos exigem consideração, nomeadamente aqueles que dizem respeito às obras a adaptar e aos graus de *adaptação* possíveis. No que diz respeito às obras a adaptar, Comparato chama a atenção para o facto de haver, na sua opinião, obras literárias mais *adaptáveis* que outras, sendo os critérios da qualidade e da essência fundamentais para que estas possam ser *transformáveis*, “mas nunca descaracterizar ou desfigurar a obra original”²¹¹. Bello acrescenta a importância da identificação estética entre o realizador e a obra a adaptar²¹². Estes dois fatores são apontados por ambos os autores como relevantes, sobretudo porque condicionam, muitas vezes, o resultado das obras fílmicas e podem vaticinar o sucesso ou o insucesso das transcodificações intersemióticas.

Quanto aos graus de adaptação possíveis, estes são indissociáveis da muito discutida e nem sempre consensual questão da “fidelidade” ao texto de partida, aquela

²⁰⁸ Apud BELLO, Maria do Rosário L. Lupi (2008), *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: O Caso de Amor de Perdição*, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia (p. 146).

²⁰⁹ ANDREW, Didley (1984), *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press (p. 96-97).

²¹⁰ RICOEUR, Paul (1987), *Teoria da Interpretação. O discurso e o excesso de significação*, Lisboa, Edições 70 (p. 104).

²¹¹ Comparato. 1992, p. 237.

²¹² Bello, 2008, p. 153.

que oscila na dicotomia de permanência-mudança ou de identidade-alteridade na relação que os textos narrativo e fílmico estabelecem entre si.

Sara Cortellazo e Dario Tomasi²¹³ distinguem três níveis de adaptação, consoante o grau de permanência/identidade que o filme estabelece com a narrativa da obra literária, de uma adaptação que segue o mais aproximadamente possível a articulação narrativa do texto literário, à que elabora um guião substancialmente original a partir de apenas alguns elementos do texto inspirador, passando por uma adaptação mais intermediária, aquela que se estrutura em relação às cenas-chave do livro [Cortellazo, Tomasi: 1998: 17].

Já Doc Comparato expande estes três patamares possíveis para distinguir cinco diferentes níveis de *adaptação*, dependendo do “maior ou menor aproveitamento dos conteúdos da obra literária original”. A saber: *a) adaptação* literal – a mais fiel à obra, sem alteração da história, nem do tempo, localizações ou personagens; *b) baseado em* – a história mantém-se íntegra, mas algumas personagens e situações podem ser alteradas, nomeadamente o final; *c) inspirado em* – tem como ponto de partida a obra original, mas o guionista seleciona uma personagem/uma situação dramática e desenvolve a história com uma nova estrutura, mantendo o tempo em que a ação tem lugar; *d) recriação*²¹⁴: o guionista apodera-se do *plot* principal e trabalha livremente, alterando personagens, deslocando o tempo e o espaço da história e cria uma nova estrutura; *e) adaptação livre* – a história mantém-se íntegra (sem alteração do tempo, do espaço ou das personagens), mas o guionista escolhe apenas um aspeto dramático da obra a que dá mais ênfase, criando uma nova estrutura para todo o conjunto²¹⁵.

No contexto da sequência de aprendizagem que agora apresentamos seria importante fazer esta reflexão com os alunos, pelo que a classificação sugerida por qualquer um dos autores citados nos parece ajustada à faixa etária dos discentes, sem perder o rigor científico, já que esta classificação permitiria que eles se consciencializem destas diferenças, tendo em conta que elas podem ser completamente *transformadoras* da obra literária e, conseqüentemente, podem produzir narrativas fílmicas distintas. Consoante a escolha feita, pode-se alterar completamente a estrutura da obra, como é o caso das adaptações *livres* e de *recriação* (Comparato) ou *original* (Cortellazo e Tomasi), ou serem mínimas, se se tratar de adaptações propriamente ditas (*literais*) ou *inspiradas* na narrativa literária; ainda podem sofrer poucas alterações, *baseadas* no texto original, alterando-lhe, porém, o final. Estas considerações são particularmente relevantes para o momento da construção do *guião* proposta aos alunos na Oficina de

²¹³ CORTELLAZO Sara; TOMASI, Dario (1998), *Letteratura e Cinema*, Roma-Bari, Editori Laterza. Já os citamos anteriormente, aquando da análise fílmica ocorrida no Capítulo II deste trabalho, aplicando os “princípios de adaptação” ou “operações” que os autores identificaram na produção cinematográfica portuguesa a partir do mito inesiano.

²¹⁴ Mais recentemente, guionistas americanos e ingleses chamaram a este grau a *partir de* (“from”). Comparato considera este grau de fidelidade como “mínimo”.

²¹⁵ Classificações propostas por Doc Comparato, *op.cit.*, p. 235-236.

Escrita, pois que estas se refletiriam na escolha das personagens, da ação, do tempo e das localizações e a manutenção ou a alteração do final da narrativa literária que os discentes (agora no papel de *guionistas*) quisessem imprimir ao seu *script*.

Parece-nos fundamental fazer esta advertência em contexto escolar, para que os alunos não procurem nos filmes aquilo que só o código literário pode utilizar. Por outro lado, a multiplicidade de recursos que o cinema oferece, recorrendo a outros signos interditos à literatura, pode despertar a criatividade dos discentes na *recriação* de um texto narrativo para o formato cinematográfico.

Adotámos para o título deste trabalho o termo de *transposição* pelo rigor que representa e por se demarcar da confusão de significados que o termo *adaptação* pode induzir, até pelo seu uso corrente noutros contextos. No entanto, em situação escolar e por uma questão de simplificação metodológica, será o último e não o primeiro a ser aplicado na planificação – nomenclatura, aliás, utilizada nos Programas de 2009. Porém, não nos privaríamos de discutir com os discentes noções como as do *grau de fidelidade*, até porque, como vimos, seria pertinente predefinir o tipo de *adaptação* que os alunos desejassem fazer de *A Trança de Inês*.

Na sequência didática que apresentaremos de seguida, tivemos todos estes pressupostos em conta, ou seja, na nossa proposta confirmamos o que os Estudos Culturais Comparativos anunciam – não se privilegia *um* sistema em detrimento de *outro*, mas antes se cruzam os diferentes modelos sistémicos para, em contexto escolar:

- a) conseguir uma maior profundidade na compreensão e análise dos processos comunicativos;
- b) alcançar uma alargada compreensão e maior poder de análise comparativa dos processos comunicativos;
- c) sublinhar a especificidade literária na paradigmática (hi)stória de Pedro e Inês que ressurge, hoje, com novo fôlego e significação e que abarca o tema transversal do amor que entra em conflito com outros interesses;
- d) confrontar (re)criações em diferentes suportes modais;
- e) ser capaz de reproduzir diferentes tipos de texto, aplicando as características inerentes a cada tipo de narrativa e à sua intencionalidade comunicativa;
- e) contribuir para a formação de leitores/espectadores, críticos e competentes.

2.2. Sequência Didática: *A Trança de Inês* – construção de um guião

2.2.1. Metodologia de Leitura

“A leitura como meio em que se opera a transferência do mundo da narração – e, portanto, também do mundo dos personagens literários – ao mundo do leitor, constitui um lugar e um vínculo privilegiados de afeição do sujeito que lê.

A *catharsis* do leitor, poderíamos dizer, retomando livremente algumas categorias da estética da recepção de H.R. Jauss, opera-se se ela procede de uma *aesthesis* prévia, que a luta do leitor com o texto transforma em *poiésis*.

Parece, desse modo, que a afeição do si pelo diverso de si encontra na ficção um meio privilegiado para as experiências do pensamento que não poderiam eclipsar as relações “reais” de interlocução e de interacção”²¹⁶.

Prosseguindo o nosso objetivo de conciliar os estudos comparados com a vertente mais textualista dos Estudos Literários recuperamos, agora, as palavras de Paul Ricoeur para lembrar que a leitura, além de ser um processo interpretativo, é, (ou deve ser), em primeiro lugar uma experiência de fruição estética. Só através do prazer que se obtém na leitura é que podemos almejar a criação de um *vínculo* de *afeição* com o texto literário, aspeto sobremaneira importante quando o nosso público-alvo é um leitor-aluno, amiúde desarraigado do mundo da ficção literária.

Apresentar a um leitor-aluno uma obra como *A Trança de Inês* (Rosa Lobato de Faria, 2001) revela-se tarefa simultaneamente desafiadora e estimulante. É um desafio, porque se trata de um texto extenso (romance com mais de duzentas páginas), manifestamente denso para um leitor-aluno configurado historicamente numa época em que a relação com os livros se encontra ameaçada pela evolução das novas tecnologias. Porém, encontramos estímulo no tema abordado pela obra que oferecemos, desde logo anunciado pelo seu título, evocando um dos maiores mitos da cultura portuguesa. Acima de tudo, Pedro e Inês encarnam o símbolo do amor incompreendido, incapaz de vencer as forças externas que o impediram de atingir a plenitude do “foram felizes para sempre” dos contos de fada ou dos filmes românticos hollywoodescos. O seu carácter simbólico, e assim, multívoco, promoveu, ao longo de séculos, múltiplas interpretações, quiçá à procura de um desfecho menos trágico. Como disse Manuel Viegas Abreu (já citado neste trabalho, no ponto 2 do Capítulo I desta dissertação), “não nos conciliamos ainda com o que aconteceu. (...) Tendemos a negá-lo, a imaginá-lo de outro modo, a recriá-lo, a contá-lo de diferentes maneiras e a aguardar, num futuro mais ou menos longínquo, a ocorrência de um acontecimento que ultrapasse definitivamente a tragédia”.²¹⁷ Abreu aponta para uma das características

²¹⁶ Ricoeur, 1991, p.384 (sublinhado nosso).

²¹⁷ Abreu, 1999, p. 9.

intrínsecas do símbolo que Ricoeur relembra: eles são simultaneamente regressivos e prospetivos. Se, por um lado, nos remetem para a significação que adquiriram no passado (regressão), por outro projetam-nos para o futuro (prospeção), preenchendo, a cada nova *interpretação*, uma lacuna, um vazio, um equívoco, por eles deixado. O símbolo é fonte inesgotável de interpretações. Rosa Lobato de Faria apresenta mais uma – a sua.

Certamente o horizonte de expectativas do leitor-aluno seria ativado, ainda pelo título, convocando para a sala de aula leituras anteriores, mormente a do episódio camoniano, mas também memórias do reportório cultural adquirido fora do contexto escolar – encontramos a *aesthesis prévia* Ricoeuriana.

O movimento hermenêutico proposto pelo autor de *Conflito das Interpretações* (1997) aponta três planos a percorrer durante a leitura, atravessando a interpretação para alcançar a compreensão. São eles o plano semântico, aquele que diz respeito à linguagem e à interpretação dos símbolos; o plano (intermediário) reflexivo, aquele onde se processa o desdobramento da consciência e que promove o intercâmbio entre o plano semântico e o terceiro plano, o existencial, aquele que concerne o universo da ontologia, do *ser*. A compreensão ontológica constrói-se através da exegese-recepção da obra literária, i.e., do diálogo entre a linguagem que o texto propõe e a interpretação epistemológica resultante da tarefa existencial do leitor-intérprete [Souza: 2011: 66]. Ricoeur cria, deste modo, a unidade entre a compreensão e a interpretação, num caminho filosófico interdisciplinar com a Literatura que une a Hermenêutica à *poiésis*.

A leitura dá-se através da *apropriação* dos significados do texto. Depois de se identificar com a obra, o leitor-aluno prepara-se para a captação daquilo que lhe é estranho, ativando um processo de *alteridade*, essa dimensão constitutiva da subjetividade, que lhe permite colocar-se no lugar de *outrem* e *alterar-se* com as experiências do outro (no nosso caso, o texto), até conseguirmos (idealmente) a *afeição do si pelo diverso de si*. É esta experiência de leitura que ousamos intentar com o nosso público adolescente: percorrer o caminho da infância (regressiva) da interpretação que eles trazem do símbolo inesiano, para a compreensão (prospetiva) – idade adulta do *self*, enriquecendo a sua formação de leitores e de *ser(es)*.

Seguindo a dinâmica hermenêutica exposta, encontramos no autor de *Outros Caminhos* (2005) a proposta metodológica aplicável à obra que apresentamos. Cardoso Bernardes²¹⁸ sugere cinco etapas de análise literária em contexto de sala de aula.

A primeira etapa seria a da leitura propriamente dita. Bernardes aventa que se faça uma leitura silenciosa, primeiro, depois em voz alta e finalmente expressiva, esta última, primeiro pelo professor, e depois, “como ponto de consumação de todo o processo didático, devendo, no final, ser efectuada pelos alunos” [Bernardes: 2005: 57]

²¹⁸ BERNARDES, José Cardoso (2005), *Como abordar... a Literatura no Ensino Secundário – Outros Caminhos*, Lisboa, Areal Editores.

No nosso caso, a leitura expressiva revela-se decisiva, dado que a obra em epígrafe subtrai-se em pontuação, pelo que a entonação da leitura-modelo do professor, numa fase inicial de aproximação ao texto, dará as indicações normalmente fornecidas pelos sinais de pontuação. A leitura expressiva proceder-se-á apenas nos excertos selecionados, dada a extensão da obra. A leitura integral da mesma ficará como trabalho de casa, podendo ainda ser realizada em sessões de leitura na Biblioteca Escolar, por exemplo. À escolha dos excertos precedeu um critério de narratividade, i.e., a sua seleção permite situar os protagonistas na ação dos quatro tempos existenciais do protagonista: o momento atual de Pedro hospitalizado (excerto 1), o primeiro encontro de Pedro e Inês no século XX (excerto 2) a evocação do acontecimento original do século XIV (excerto 3) e a projeção futurista do século XXII (excerto 4). Estes excertos são representativos da intriga dramática da obra: Pedro está louco e o leitor (futuro espectador) percebe como o protagonista foi conduzido ao seu estado de loucura, identificando, primeiro, a paixão que provocou o encontro com Inês (excerto 2), paixão que conduz Inês à morte (excerto 3) que terá sido da responsabilidade do pai de Pedro (excerto 4). Os excertos selecionados cumprem duas funções simultâneas: encadeiam a ação e revelam a estrutura multitemporal sincrónica da narrativa – aspeto verdadeiramente inovador da obra de Rosa Lobato de Faria.

As segunda e terceira etapas correspondem ao plano semântico do processo hermenêutico Ricoeuriano: a explicação semântica e a descrição (ou análise) retórico-formal do discurso textual. Estamos no plano da linguagem e da interpretação dos símbolos da obra. Bernardes recomenda o esclarecimento vocabular, “apontando, desde logo, para a globalidade dos sentidos em causa (...) e do efeito da sua inserção no texto” (*ibidem*). Os excertos selecionados de *A Trança de Inês* não oferecem grande dificuldade vocabular. No primeiro excerto, o registo de língua é até bastante familiar aos alunos, ainda que noutros contextos que não o literário, pelo que se revelará necessário sublinhar a inserção destes numa obra literária que encontra na estética post-modernistas a permissão para o recurso a expressões oralizantes e vernáculas, aproximando o universo das personagens (histórica e socialmente situadas) ao quotidiano conhecido dos discentes. O linguajar de Pedro na abertura da narrativa contextualiza a situação inicial da personagem: Pedro está doente, internado num hospital psiquiátrico, resistindo aos tratamentos que o arrancam da sua viagem emocional que o transporta constantemente para a paixão e morte de Inês. Reage violentamente à imposição do guarda-enfermeiro-carrasco que o conduz ao inquérito infrutífero de mais um médico que o tenta “curar”. A linguagem por ele usada desvela, assim, aspetos que caracterizam a personagem e que não podem, por isso, ser retirados da narrativa – como não o foi na linguagem popular utilizada pela galeria de personagens vicentinas, por exemplo.

A complexidade aumenta quando passamos às unidades produtoras de sentido pertencentes à análise retórico-formal, nomeadamente em relação à construção da narrativa. Como observamos no capítulo anterior, a arquitetura entrançada do texto, com três estórias carregadas de paralelismos, leva-nos a produzir um conjunto de fichas de leitura (umas de trabalho, outras informativas) que desvelem o encadeamento das diferentes categorias da narrativa: tema, assunto, ação, personagens, tempo(s) e espaço(s). Os alunos realizariam estas fichas ora em grupo, outra individualmente. Todo o trabalho final seria partilhado pela turma, através de apresentação oral, fazendo uso dos recursos dos meios audiovisuais e tecnológicos da escola. A correção seria feita pela professora e pelos alunos, sistematizando a informação obtida sobre os diferentes aspetos da obra literária. Sublinhar-se-ia a intencionalidade comunicativa do texto, desvendando as particularidades estilísticas e ideológicas da obra.

Porque situada historicamente (como advoga a teoria da receção), a quarta etapa assumiria o carácter interpelativo da explicação histórico-cultural, introduzindo elementos contextualizantes que dizem respeito ao texto literário, como a questão do género (ou subgénero) e do período ou movimento literário em que o autor se move – “mundo do autor”. Será a obra em análise um romance histórico? Que marcas da estética post-modernista podemos apontar? – seriam algumas questões a ser debatidas em diálogo com os alunos, interpelando os conhecimentos prévios do leitor-aluno. Esta etapa estaria no plano reflexivo de Ricoeur, por ativar os mecanismos cognitivos dos alunos, o *desdobramento da consciência* a fatores externos ao texto mas que se manifestam na matéria orgânica e interna do texto.

Finalmente, a análise dinâmica proposta por Bernardes, aquela que apela à participação ativa dos alunos em atividades de expressão oral e escrita, momento para nos descentramos do texto, ainda que (e sempre) a partir dele, os alunos questionem o texto, “no quadro já definido da sua especificidade semântica e histórico-cultural” (*ibidem*). Este momento proporciona o espaço adequado para a reflexão própria, para o debate, para a *experiência do pensamento, de interlocução e de interação* - estamos no plano existencial de Ricoeur. Nesta altura, a compreensão ter-se-á dado, concluído que está o circuito percorrido no texto: identificação (do horizonte de expectativas), tensão com o novo, relacionamento (interpretação).

O leitor-aluno está, agora, preparado para transferir do *mundo da narração* os elementos necessários para o seu *mundo de leitor*, o que o capacitará para se transformar no autor da *adaptação* que lhe vamos propor.

2.2.2. Oficina de Escrita: o *guião*

Depois das considerações tecidas no ponto anterior, apresentamos agora a planificação da sequência didática que tem como estratégia pedagógica a construção de um processo, através de um conjunto organizado de atividades, valorizando o princípio da *progressão*. Seguimos as orientações pedagógicas veiculadas pelo programa de 2009, definindo a sequência didática em função da competência foco a desenvolver – no nosso caso, a ESCRITA. Porém, e tratando-se de uma aula de Língua, todas as outras competências, agora na função de competências associadas, são igualmente abordadas, até porque não se pode conceber uma sem as outras.

Na sua globalidade, a sequência didática que elaborámos contempla momentos de interação entre as competências da Leitura e da Escrita, a última consequente da primeira, acompanhadas por atividades de audição e visionamento fílmico, estratégias que convergem para a concretização da escrita da adaptação para cinema de excertos de *A Trança de Inês*²¹⁹. Como se trata da primeira vez que o “Referencial de Textos” para o 3º Ciclo inclui, na competência da Leitura, as *adaptações* como textos literários e paraliterários, e, na competência de Escrita, a *produção de guiões ou filmes*.²²⁰

Concebemos esta transposição didática no espírito de “Oficina de Escrita” proposto pelo programa de 2009 e o Roteiro que apresentamos segue etapas de desenvolvimento de atividades nos diferentes domínios – ouvir, falar, ler e escrever. As etapas 1, 2 e 4 são as que se referem à produção escrita. Vejamos a metodologia que sugerimos utilizar.

Na Etapa 1 seria visionado um excerto (de cerca de 6 minutos) do filme **Inês de Castro** (Leitão de Barros, 1944), aquele que diz respeito à cena do diálogo entre Inês e Afonso IV e que antecede a morte da protagonista. O excerto seria explorado através de atividades de pré-escuta – que inclui os conhecimentos prévios do estudo do Episódio de Inês de Castro de Camões que antecede esta sequência –, escuta seletiva e alargada e pós-escuta, pretendendo-se levar os alunos a inferir/comparar/refletir, por um lado sobre as semelhanças e as diferenças entre os dois *textos*, identificando o grau de fidelidade de *adaptação*, i.e., o que permaneceu e o que se alterou do texto de partida camoniano e entre o excerto cinematográfico visionado, e, por outro lado, sobre os elementos (verbais e não verbais) que estiveram na base da constituição do guião do filme. Nesta altura, os alunos registam, em tomada de notas, as suas conclusões.

²¹⁹ Caso não se revele possível a produção do filme adaptado pelos alunos, sugerimos a realização de um *trailer* de promoção do futuro filme. Os excertos selecionados foram escolhidos já a pensar nessa possibilidade.

²²⁰ Cf. Programa de 2009, p. 141.

Na Etapa 2 seriam selecionados guiões entre os disponíveis e referenciados. Estando esta tipologia textual presente no referencial de textos para o 3º ciclo na competência da leitura (adaptações para filmes e séries de televisão de obras literárias), incluímo-la nesta sequência didática, uma vez que esta será necessária para a competência da escrita. Desta forma, os guiões são explorados por comparação ao texto narrativo, sublinhando a forma gráfica da sua construção. Nesta fase, seria redigido pelos alunos um primeiro guião do excerto fílmico de *Leitão de Barros* para ser posteriormente comparado com os guiões finais que os alunos redigiriam no final da sequência. Este procedimento tem o intuito de proporcionar aos alunos atividades de progressiva complexidade, para que estes pudessem ir constatando os seus progressos. Sugere-se que os alunos verifiquem as suas respostas (através de auto e heterocorreção, por exemplo) antes de passar às etapas seguintes.

Para a Oficina de Escrita da Etapa 4, os alunos seriam organizados em grupos de acordo com as épocas da obra em análise – séculos XIV, XX e XXII. Como no século XX o tempo da narrativa é feito em dois compassos (antes e durante o internamento de Pedro), haveria um quarto grupo de trabalho. Cada grupo teria a seu cargo a *transposição* de uma cena, a ser delimitada no texto narrativo. A primeira fase do trabalho em Oficina seria reescrever, pontuando, os (quatro) excertos selecionados da obra, (re)aplicando conteúdos do Conhecimento Explícito da Língua abordados na etapa anterior, aquando da leitura/análise de *A Trança de Inês*. Os conteúdos gramaticais (no âmbito da representação gráfica e do discurso) relacionados com o tipo de texto em foco nesta sequência didática seriam lecionados no decorrer da leitura da obra (Etapa 3). Ter-se-ia em conta, ainda, a ortografia, já que a 1ª edição de *A Trança de Inês* é de 2001, antes da aplicação do Acordo Ortográfico. O critério de seleção dos conteúdos diz respeito à ocorrência de elementos e estruturas linguísticas/ discursivas que predominam em diálogos, dramatizações e guiões. Os alunos seriam levados a concluir da sua presença e características através de atividades sequenciais, sobretudo porque seria a partir da realização de fichas de trabalho sobre a pontuação e sobre a especificidade formal do *guião*.

Os grupos de trabalho não devem exceder os três alunos, pelo que se a turma for numerosa, seria atribuída a mesma época a dois grupos. Neste cenário, a diversidade de diferentes *adaptações* permite que se sugira a um grupo que faça uma adaptação *baseada em* e ao outro, uma adaptação *literal*, por exemplo. A escolha do grau de adaptação deveria ser discutida e decidida pela turma. Esta estratégia permitiria estimular a criatividade dos alunos e comparar os trabalhos, avaliando as competências adquiridas e aplicadas, e que seriam, naturalmente, objeto de discussão na turma.

De seguida, apresentamos a Planificação da Sequência Didática na qual descrevemos pormenorizadamente as diferentes etapas e os procedimentos didáticos a

realizar. Antes do desfecho deste capítulo, determo-nos-emos, ainda que de forma sucinta, nos critérios constitutivos que estiveram subjacentes à produção do material pedagógico-didático para a operacionalização dos conteúdos em estudo.

Na planificação aponta os recursos materiais a serem utilizados – obra literária, leitor de DVDs, videoprojetor, fichas de trabalho fornecidas pelo professor e computadores necessários para a apresentação de trabalhos produzidos pelos alunos. A temporização das atividades também foi contemplada, tanto para a sequencialização da unidade como para o tempo necessário para a concretização de cada etapa.

Toda a sequência foi construída com um objetivo primordial em mente: proporcionar ao aluno-leitor uma experiência educativa que os leve a escrever guiões de filmes, construindo e expressando conhecimentos, numa intencionalidade comunicativa própria. No final da unidade ficariam claras a *interpretação* e a *compreensão* que o aluno-leitor fez de *A Trança de Inês*, materializadas no produto de escrita final: o guião.

Início da planificação da sequência didática



1. Nome da sequência: A Trança de Inês – adaptação para cinema
2. Contexto/ projeto: Redação de guiões para cinema
3. Ano de escolaridade: 9º ano
4. Duração estimada: 4 semanas
5. Competência foco:
ESCRITA: Escrever com autonomia e fluência diferentes tipos de texto adequados ao contexto, às finalidades, aos destinatários e aos suportes de comunicação, adotando as convenções próprias do género seleccionado (cf. *Programas*, p.117).
6. Competências associadas ao resultado esperado no final do 3º período:
 - 6.1. Compreensão/ Expressão Oral: Interpretar criticamente a informação ouvida, analisando as estratégias e os recursos verbais e não-verbais utilizados (cf. *Programas*, p. 115);
 - 6.2. Leitura: Ler textos de diferentes tipos e em suportes variados para obter informação, organizar o conhecimento ou para aceder a universos no plano do imaginário, adequando as estratégias de leitura às finalidades visadas (cf. *Programas*, p. 116);
 - 6.3. Conhecimento Explícito da Língua: Refletir sobre o funcionamento da língua para, a partir da realização de atividades de carácter oficial, analisar e questionar os sentidos dos textos (cf. *Programas*, p.117);
7. Resultado final da sequência didática: Escrever com autonomia e fluência guiões com vista a realização de uma curta-metragem (*trailer*), adotando as convenções próprias do(s) género(s) textual(ais) em causa.
8. Descritores de desempenho:

- Utilizar procedimentos para clarificar, registar, tratar e reter a informação, em função de necessidades de comunicação específica;
 - Analisar os paratextos para contextualizar e antecipar o conteúdo de uma obra;
 - Interpretar processos e efeitos de construção de significado em textos multimodais;
 - Comparar o modo como o tema de uma obra é tratado em outros textos;
 - Analisar recriações de obras literárias com recursos a diferentes linguagens;
 - Sistematizar as regras de uso de sinais de pontuação;
 - Selecionar tipos e formatos de texto adequados a intencionalidades e contextos específicos: guiões de cinema;
 - Utilizar, com autonomia, estratégias de revisão e aperfeiçoamento de texto;
 - Explorar diferentes vozes e registos para comunicar vivências, emoções, conhecimentos, pontos de vista, universos no plano do imaginário;
 - Utilizar os recursos tecnológicos para desenvolver projetos e circuitos de comunicação escrita.
9. Conteúdos associados (cf. Roteiro)
10. Conhecimentos prévios (cf. Roteiro)
11. Tema interdisciplinar: articulação com a área disciplinar de História (e outras, conforme sugerido no Projeto Curricular de Turma sugerido)²²¹. Poder-se-ia recorrer às Tecnologias de Informação e Comunicação (na área curricular não disciplinar de Área de Projeto, por exemplo) para desenvolver um projeto de produção de cinema digital (*trailer*).

²²¹ Cf. anexo 4, p. 225.

2. DESENVOLVIMENTO

ETAPA 1									
COMPETÊNCIA		DESEMPENHOS E CONTEÚDOS ASSOCIADOS			EXPERIÊNCIA DE APRENDIZAGEM		METODOLOGIA DE TRABALHO	RECURSOS	Tempo
F O C O	DE PROCESSO	DESCRITOR(ES)	CONHECIMENTO PRÉVIO	CONTEÚDO(S) DE APRENDIZAGEM	ATIVIDADES	RESULTADOS			
	CO Escutar para aprender e construir conhecimento	<p>Dispor-se física e psicologicamente a escutar, focando a atenção no objeto e nos objetivos da comunicação.</p> <p>Utilizar procedimentos para clarificar, registrar, tratar e reter a informação, em função de necessidades de comunicação específicas: - identificar ideias-chave; tomar notas; - solicitar informação complementar; - elaborar e utilizar grelhas de registo; - esquematizar.</p>	<p>Discurso</p> <p>Texto</p> <p>Texto oral e texto escrito</p> <p>Contexto</p>	<p>Universo de discurso.</p> <p>Processos interpretativos inferenciais.</p> <p>Informação</p> <p>Enunciados instrucionais</p>	<p>- Análise dos aspetos verbais e paraverbais da narrativa fílmica (exploração de diferentes tipologias do oral e de aspetos verbais e paraverbais da comunicação)</p> <p>- Reconto oral da narrativa fílmica</p>	<p>Interpretar criticamente a informação ouvida, analisando as estratégias e os recursos verbais e não-verbais utilizados</p>	Trabalho coletivo e individual	<i>Inês de Castro</i> (Leitão de Barros, 1944) – VHS da Lusomundo Coleção Clássicos, 1997.	45'
	E Escrever para construir e expressar conhecimentos	<p>Recorrer à escrita para assegurar o registo e o tratamento de informação ouvida.</p>	<p>Escrita</p>	<p>- Tomada de notas.</p>	<p>Comparar textos de índole diversa</p>				

ETAPA 2

ETAPA 2									
COMPETÊNCIA		DESEMPENHOS E CONTEÚDOS ASSOCIADOS			EXPERIÊNCIA DE APRENDIZAGEM		METODOLOGIA DE TRABALHO	RECURSOS	Tempo
F O C O	DE PROCESSO	DESCRITOR(ES)	CONHECIMENTO PRÉVIO	CONTEÚDO(S) DE APRENDIZAGEM	ATIVIDADES	RESULTADOS			
	L Ler para construir conhecimentos	<p>Interpretar textos com diferentes graus de complexidade, articulando os sentidos com a sua finalidade, os contextos e a intenção do autor: fazer inferências e deduções.</p> <p>Identificar relações intratextuais, compreendendo de que modo o tipo e a intenção do texto influenciam a sua composição formal</p>	<p>Texto</p> <p>Tipologia de texto: dramático</p>	<p>Tipologia textual</p> <p>Guiões de cinema</p> <p>Processos interpretativos inferenciais</p>	<p>Análise de textos escritos que se inserem na mesma tipologia e no mesmo género textuais para:</p> <ul style="list-style-type: none"> - articular o sentido com o contexto e a intencionalidade comunicativa do(s) autor(es); - observar características formais e processuais dos textos de acordo. 	<p>Apreensão das características formais e processuais dos textos através de atividades sequenciais de desconstrução dos seus sentidos e da sua estrutura (registos em ficha de trabalho).</p>	<p>Trabalho individual</p> <p>Trabalho coletivo</p>	<p>Ficha de trabalho que inclui exemplos de guiões.</p>	45'
	E Escrever para construir e expressar conhecimentos	<p>Redigir textos coerentes, selecionando registos adequados</p>			<p>Oficina de escrita</p>	<p>Escrever um excerto de um guião</p>	<p>Trabalho de grupo</p>		

ETAPA 3

ETAPA 3									
COMPETÊNCIA		DESEMPENHOS E CONTEÚDOS ASSOCIADOS			EXPERIÊNCIA DE APRENDIZAGEM		METODOLOGIA DE TRABALHO	RECURSOS	TP
F O C O	DE PROCESSO	DESCRITOR(ES)	CONHECIMENTO PRÉVIO	CONTEÚDO(S) DE APRENDIZAGEM	ATIVIDADES	RESULTADOS			
	L Ler textos literários	Comparar o modo como o tema de uma obra é tratado em outros textos	Episódio de Inês de Castro, <i>Os Lusíadas</i>	Intertexto/ Intertextualidade	Sequência de atividades para verificação de leitura integral da obra proposta	Apreciar textos diferentes, analisando como a utilização de recursos verbais e não-verbais permite alcançar efeitos específicos	Trabalho individual e de grupo	Obra literária <i>A Trança de Inês</i> , Rosa Lobato de Faria	90'
	Ler para construir conhecimentos	Analisar recriações de obras literárias com recurso a diferentes linguagens							Tipologia de texto: texto narrativo
	CEL Plano da Representação Gráfica e Ortográfica	Utilizar, de modo autónomo, a leitura para localizar, selecionar, avaliar e organizar a informação	Pontuação	Acordo ortográfico	Texto Literário e não-literário	Laboratório de Língua (sequência de atividades para aquisição/ desenvolvimento de conhecimento explícito da língua através da metodologia do laboratório gramatical).	Posicionar-se criticamente enquanto leitor de obras literárias	Trabalho individual, coletivo e em grupo	Fichas de trabalho
Plano Discursivo e Textual	Interpretar processos e efeitos de construção de significado em textos multimodais	Sinal de pontuação							

ETAPA 4

ETAPA 4									
COMPETÊNCIA		DESEMPENHOS E CONTEÚDOS ASSOCIADOS			EXPERIÊNCIA DE APRENDIZAGEM		METODOLOGIA DE TRABALHO	RECURSOS	TP
FOCO	DE PROCESSO	DESCRITOR(ES)	CONHECIMENTO PRÉVIO	CONTEÚDO(S) DE APRENDIZAGEM	ATIVIDADES	RESULTADOS			
E s c r i t a	Escrever para construir e expressar conhecimento(s)	<ul style="list-style-type: none"> - Selecionar tipos e formatos de textos adequados a intencionalidades e contextos específicos: narrativos (ficcionais). - Utilizar, com autonomia, estratégias de revisão e aperfeiçoamento de texto. - Explorar diferentes vozes e registos para comunicar vivências, emoções, conhecimentos, pontos de vista, universos no plano do imaginário. - Explorar formas de interessar e implicar os leitores, considerando o papel da audiência na construção do sentido. 	Guiões	Tipologia textual	Oficina de escrita	Escrever com autonomia e fluência guiões com vista a realização de filmes/ <i>trailers</i> , adotando as convenções próprias do(s) género(s) textual(ais) em causa.	Trabalho em grupo	Ficha de trabalho para planificação e textualização do guião.	*45'
	EO Participar em situações de interação oral	<ul style="list-style-type: none"> - Seguir diálogos, discussões ou exposições, intervindo oportuna e construtivamente 	Texto conversacional	Comunicação e interação discursivas	Apresentação dos trabalhos dos alunos, recorrendo a suporte informático	Interpretar criticamente a informação partilhada	Trabalho individual e coletivo	Recursos informáticos e tecnológicos	90' + 90'

3. AVALIAÇÃO

AVALIAÇÃO DAS ATIVIDADES SOBRE COMPETÊNCIAS DE PROCESSO E COMPETÊNCIA FOCO	METODOLOGIA DE TRABALHO	RECURSOS A DISPONIBILIZAR	TEMPO
Auto e hetero avaliações a partir de uma grelha de avaliação do <i>guião</i> produzido.	Trabalho individual, em grupo e coletivo.	Grelha de avaliação a ser utilizada pelos alunos	45'

NOTAS/OBSERVAÇÕES:

ABERTURA

A sequência didática apresentada está construída como Oficina de Escrita, tendo na sua composição pedagógica um percurso que começa pela compreensão oral (incluindo aspetos verbais, extraverbais e paraverbais) de um excerto de uma narrativa fílmica sobre o tema de Inês, produzida a partir do suporte escrito requerido para esta sequência (e a recriar pelos alunos a partir do visionamento); passa, também, pela leitura de guiões de filmes como modelos do que se pretende aplicar na escrita, proporcionando um aprofundamento de conhecimentos relacionados com as propriedades textuais e as estruturas linguísticas predominantes nesse tipo de texto; o percurso inclui, ainda, a organização das atividades de escrita como processo, implicando a planificação, a textualização e a revisão. Neste percurso, estão implicadas competências como:

- 1) ouvir e visionar um excerto fílmico, desenvolvendo a capacidade de escuta para detetar características da estrutura e do discurso do tipo de texto que está na sua base;
- 2) ler para apreciar textos variados, funcionando como conhecimento prévio ao projeto delineado nesta sequência didática;
- 3) adquirir e aprofundar o conhecimento explícito da língua quanto a propriedades textuais do discurso necessários à produção textual em foco, dando lugar a atividades de mobilização de conhecimentos;
- 4) escrever para construir e expressar conhecimento, desenvolvendo a produção textual de guiões de filmes inseridos numa intencionalidade comunicativa própria.

DESENVOLVIMENTO

Na Etapa 1 seria visionado um excerto (de cerca de 6 minutos) do filme *Inês de Castro* (Leitão de Barros, 1944), aquele que diz respeito à cena do diálogo entre Inês e Afonso IV e que antecede a morte da protagonista. O excerto seria explorado através de atividades de pré-escuta – que inclui os conhecimentos prévios do estudo do Episódio de Inês de Castro de Camões que antecede esta sequência –, escuta seletiva e alargada e pós-escuta, pretendendo-se levar os alunos a inferir/comparar/refletir, por um lado sobre as semelhanças e as diferenças (grau de fidelidade de *adaptação*) entre o excerto cinematográfico e as estrofes camonianas e, por outro lado, sobre os elementos que estiveram na base da constituição do guião do filme.

Na Etapa 2 seriam selecionados textos (guiões) entre os disponíveis e referenciados. Estando esta tipologia textual presente no referencial de textos para o 3º ciclo na competência da leitura (adaptações para filmes e séries de televisão de obras literárias), incluimo-la nesta sequência didática, uma vez que esta será necessária para a competência da escrita. Desta forma, os guiões são explorados por comparação ao texto narrativo, seguindo-se uma sequência de atividades até se concluir da estrutura e do discurso típicos desses textos, discutindo-se a problemática da *adaptação*, i.e., do grau de fidelidade do guião ao texto narrativo literário que lhe serviu de fonte. Nesta fase, seria redigido pelos alunos um primeiro guião do excerto fílmico que visionaram para ser posteriormente comparado com os guiões finais que os alunos redigiriam no final da sequência. Este procedimento tem o intuito de proporcionar aos alunos atividades de progressiva complexidade, para que estes pudessem ir constatando os seus progressos. Sugere-se que os alunos verifiquem as suas respostas (através de auto e heterocorreção, por exemplo) antes de passar às etapas seguintes.

Para a concretização da Etapa 3, espera-se que os alunos tenham lido antecipada e integralmente a obra proposta. A verificação dessa leitura far-se-ia através da realização de fichas de trabalho, a realizar em sala de aula, em trabalho de grupo. A sua correção e a sistematização da informação seriam feitas coletivamente sob a orientação da professora, no sentido de produzir quadros-síntese sobre os diferentes aspetos da obra literária: categorias da narrativa, intencionalidade comunicativa, aspetos formais e ideológicos. O trabalho de síntese resultaria da apresentação oral dos trabalhos que os alunos tivessem produzido em grupo, a partir da realização de fichas de trabalho fornecidas pela professora.

Os conteúdos gramaticais (no âmbito da representação gráfica e do discurso) relacionados com o tipo de texto em foco nesta sequência didática seriam lecionados no decorrer da leitura da obra. Ter-se-ia em conta, ainda, a ortografia, já que a 1ª edição de *A Trança de Inês* é de 2001, antes da aplicação do Acordo Ortográfico. O critério de seleção dos conteúdos diz respeito à ocorrência de elementos e estruturas linguísticas/ discursivas que predominam em diálogos, dramatizações e guiões. Os alunos seriam levados a concluir da sua presença e características através de atividades sequenciais, sobretudo porque seria a partir da realização de fichas de trabalho sobre a pontuação (desta etapa) que os discentes iriam produzir os seus guiões (na etapa seguinte). Sugere-se que os alunos verifiquem as suas respostas (através de auto e heterocorreção, por exemplo) antes de passar às etapas seguintes.

Para a Oficina de Escrita da Etapa 4, os alunos seriam organizados em grupos de acordo com as épocas da obra em análise – séculos XIV, XX e XXII. Como no século XX o tempo da narrativa é feito em dois compassos (antes e durante o internamento de Pedro), haveria um quarto grupo de trabalho. Cada grupo teria a seu cargo a *transposição* de **uma cena**, a ser delimitada no texto narrativo, em sala de aula, pelo que reservámos 45 minutos para este trabalho com os alunos (tempo assinalado com * na ETAPA 4, ROTEIRO, p. 133). A primeira fase do trabalho em Oficina seria reescrever, pontuando, os (quatro) excertos selecionados da obra, (re)aplicando conteúdos do Conhecimento Explícito da Língua abordados na etapa anterior,

aquando da leitura/análise de *A Trança de Inês*.

Os grupos de trabalho não devem exceder os três alunos, pelo que se a turma for numerosa, seria atribuída a mesma época a dois grupos. Neste cenário, a diversidade de diferentes *adaptações* permite que se sugira a um grupo que faça uma adaptação *baseada em* e ao outro, uma adaptação *literal*, por exemplo. A escolha do grau de adaptação deveria ser discutida e decidida pela turma. Esta estratégia permitiria estimular a criatividade dos alunos e comparar os trabalhos, avaliando as competências adquiridas e aplicadas, e que seriam, naturalmente, objeto de discussão na turma, justificando-se assim, os 45 minutos atribuídos ao momento de avaliação.

AVALIAÇÃO

A avaliação tem como suporte os documentos de preparação do trabalho escrito produzidos pelos alunos nas etapas 2 e 4, as produções textuais (guiões de filmes em grupos de 2 a 3 alunos) e as grelhas de auto e hetero avaliações preenchidas pelos mesmos.

Fim da planificação da sequência didática

2.2.3. Material Didático

Em função da sequência de aprendizagem elaborada, apresentamos, agora e para finalizar este capítulo, todo o material que produzimos para a realização das atividades propostas – referimo-nos às Fichas de Trabalho para cada uma das competências a trabalhar²²².

Para o cumprimento das competências elaboramos um conjunto de atividades para a competência da Compreensão Oral, explorando os aspetos do excerto que permitissem a análise comparativa entre o excerto do filme de Leitão de Barros e o Episódio de Inês de Castro camoniano, debruçando as diferenças e semelhanças formais e conceptuais para definir a intencionalidade comunicativa de ambos. Para a competência da Leitura, criamos fichas de verificação de leitura que conduziram os alunos à sistematização do tratamento das diferentes categorias da narrativa na obra em estudo – ação, personagens, tempo(s), espaço(s) físico, psicológico e social. Os alunos teriam ainda acesso a fichas informativas sobre a construção de *guiões*, a pontuação, discurso direto (do domínio da competência do Conhecimento Explícito da Língua)²²³ e outros conteúdos que se revelassem necessários para a apreensão dos descritores de desempenho selecionados para a sequência. A competência da Expressão Oral seria desenvolvida e verificada ao longo de toda a sequência, particularmente nos momentos de apresentação dos trabalhos produzidos pelos alunos ao restante grupo-turma.

Dada a extensão da obra que propomos analisar, a metodologia de trabalho assentaria sobretudo no trabalho de grupo e ao recurso às novas tecnologias (e aos diversos suportes informáticos disponíveis na escola), nomeadamente para o visionamento de excertos filmicos, para a apresentação/divulgação de trabalhos de grupo produzidos pelos alunos e para a consulta de sítios para pesquisa bibliográfica subjacente ao tema em análise.

Constituiu preocupação nossa criar materiais apelativos para os alunos, pelo que o recurso aos quadro-síntese nos permitiu sistematizar, de forma (que esperamos) coerente e eficaz, a verificação dos diferentes conteúdos neles abordados. Recorremos ao uso da cor e dos diferentes tracejados que os programas de computador nos permitem. De forma consistente e permanente, os séculos representados nas diferentes estórias da narrativa de Faria identificam-se pelas três cores evocadas pelo próprio texto: amarelado para o século XIV (envolto na “penumbra dos castelos de pedra”), o século XX a cinzento, pela indefinição do estado de loucura de Pedro e o século XXII a azul, que surge a Pedro “em clarões

²²² Referimo-nos às fichas que acompanhariam o visionamento do excerto do filme **Inês de Castro**, de Leitão de Barros (1944), em atividades de pré e pós-escuta, no âmbito da Compreensão Oral, outras para a verificação da leitura da obra em análise; no âmbito das competências do Conhecimento Explícito da Língua, exemplificamos com fichas de trabalho para a Pontuação do texto original que seria o ponto de partida para a Oficina de Escrita e a posterior construção do *guião*. A realização destas fichas de trabalho seria feita pelos alunos, individualmente e/ou a pares.

²²³ Tratando-se de uma obra de 2001, a Oficina de Escrita contemplaria exercícios de verificação ortográfica de acordo com o atual modelo em vigor.

velocíssimos numa sucessão de imagens iluminadas”. As relações paralelas que se estabelecem entre estes três tempos é simbolicamente representada graficamente por linhas descontínuas (tracejado ou entrançado), uma vez que a separação entre eles é apenas concebida para melhor compreensão analítica – o tempo é sincrónico, a sucessão de acontecimentos não é diacrónica, como verificamos no Capítulo II deste trabalho, porque o tempo do protagonista é um tempo *emocional*, sempre presente.

Quanto à *trança* Paixão-Morte-Loucura também ficou sublinhada pela simbologia cromática: vermelho, para a Paixão, negro, para a Morte e cinza para a Loucura – cor que ainda nos remete ao estado de Pedro no século do qual ele conta toda a história, o século XX. As diferentes narrativas (dos séculos XIV, XX e XX) aparecem identificadas lateralmente, conservando a sua cor representativa.

Nas fichas de apoio que agora apresentamos, aquelas que são de trabalho aparecem preenchidas a cinza claro, uma vez que são apenas sugestões de resposta modelo, uma indicação para o professor saber as respostas que se pretendem encontrar com os alunos. Duas fichas são exceção: a de Leitura, relativa à ação e as da Oficina de Escrita relativas à Fase 1 – Planificação do guião em branco. A primeira depende da aplicação da técnica do resumo que o professor quiser aplicar; o seu preenchimento da segunda dependerá da escolha dos alunos para a adaptação das cenas, mais ou menos aproximada do texto de Faria, consoante a *leitura interpretativa* que fizerem da obra de Rosa Lobato de Faria.

A proposta final de guião com finalizamos este conjunto de material é da nossa autoria. Mais do que os aspetos formais deste modelo de escrita, a transposição cinematográfica envolve a problemática escolha de semblantes estéticos de significação que refletem a *interpretação*, resultante da *leitura* e da conseqüente *compreensão* que se faça da obra de partida. Optamos por fazer uma adaptação literal (Comparato) ou fidelizante (Cortelazzo e Tomasi), aproximando-nos o mais possível da articulação narrativa da obra de partida. Porém, e como esperamos ter comprovado teoricamente, outras *leituras* seriam admissíveis, desde que produzidas pela *compreensão criativa*, modelada pelo texto literário, sugestões provenientes dos alunos-leitores, fruto da recepção que fizessem da obra proposta e analisada.

Como alternativa à materialização do guião produzido pelos alunos em *trailer*, não sendo esta exequível, por circunstâncias temporais, económicas, materiais e/ou humanas, propomos a visualização de alguns trabalhos já realizados por alunos de outras escolas.²²⁴ Igualmente interessante e motivador para os alunos seria o visionamento da adaptação da obra que está a ser levada a cabo pelo realizador de Coimbra, António Ferreira, numa *transposição* mais livre e menos aproximada ao texto de Faria, pelo que o seu visionamento proporcionaria a confirmação das *interpretações/leitura(s)* da obra.

²²⁴ Como o que pode ser visto em <http://www.youtube.com/watch?v=PQ-5Eu2ZXjg>

O material que de seguida partilhamos encontra-se identificado por Etapas descritas no **Roteiro** da sequência didática apresentada. A saber:

Etapa 1: competência foco: Compreensão Oral – três fichas relacionadas com o visionamento do excerto fílmico selecionado, contendo atividades de pré-escuta (a realizar antes do visionamento, por comparação com o episódio camoniano anteriormente estudado), escuta (a preencher durante o visionamento, identificando as cenas do excerto) e pós-escuta, para concluir a análise comparativa. Prevê-se que para a realização das atividades de escuta será necessário repetir o visionamento.

Etapa 2: competência foco; Leitura – três fichas de trabalho e uma informativa sobre o guião;

:competência foco – Escrita – uma ficha de trabalho sobre o guião.

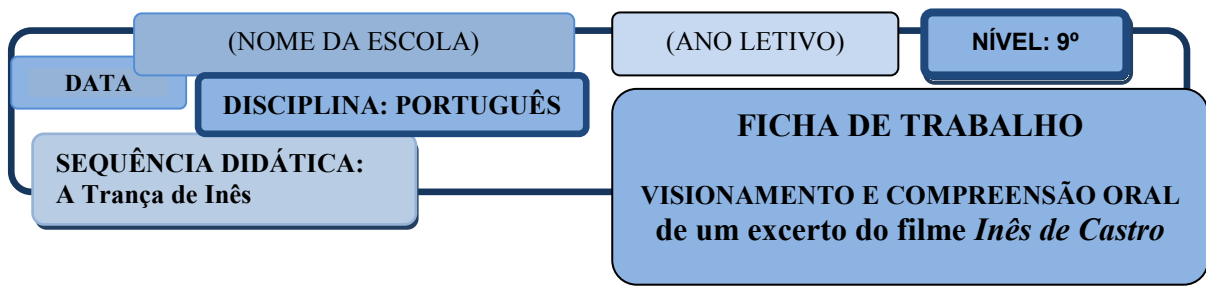
Etapa 3: competência foco: Leitura – oito fichas de trabalho (categorias da narrativa) e duas informativas (tempo do discurso e assunto) sobre *A Trança de Inês*.

Etapa 4: competência foco – Conhecimento Explícito da Língua – quatro fichas de trabalho sobre pontuação e atualização ortográfica (excertos selecionados);

– Oficina de Escrita – quatro fichas de trabalho para a escrita do guião das cenas;

– quatro fichas de trabalho e uma informativa para a planificação do *trailer*;

- dez páginas com sugestão do guião *adaptado*.



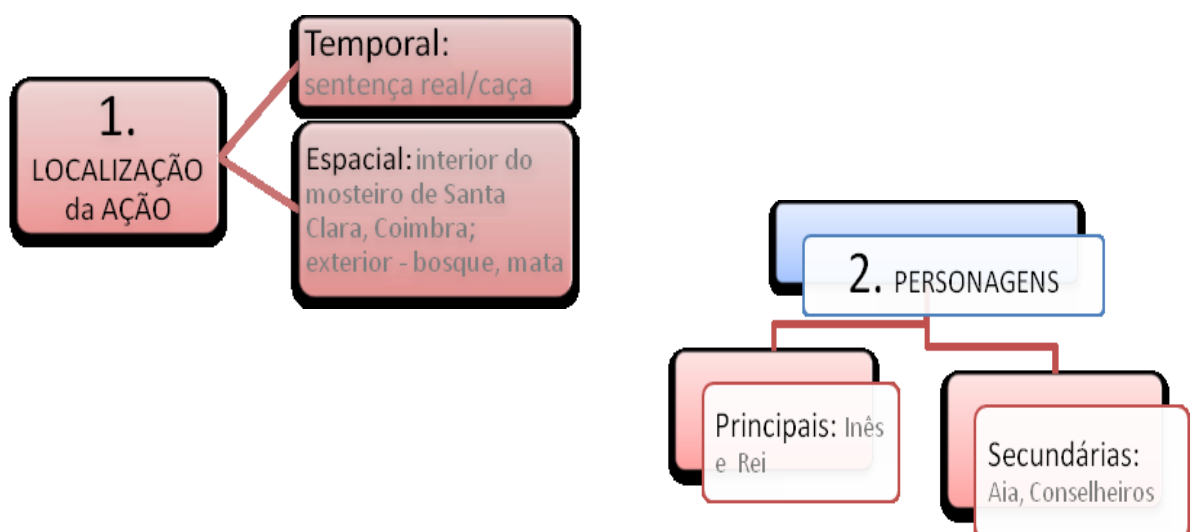
A. PRÉ-ESCUA

O excerto que vais ver é do filme *Inês de Castro*, de Leitão de Barros. Na última sequência de aprendizagem estudaste O Episódio de Inês de Castro em *Os Lusíadas*, de Camões. Tendo esse estudo em mente, completa os quadros:

	Quadro I: Episódio Camoniano	Quadro II: Excerto fílmico
Tipo de texto/ Contexto na obra	Texto literário, modo lírico, género épico; Canto III, Plano da História de Portugal	<i>As expetativas dos alunos, depois de apresentado e contextualizado pela professora o excerto do filme que irão ver.</i>
Personagens	Inês, o rei (e como figurantes, as “terríficos algozes” e “o pertinaz povo”)	
Assunto	Inês suplica ao rei Afonso IV pela sua vida, mas é morta pelos “brutos matadores”.	

B. ESCUTA/ VISIONAMENTO

1. Enquanto visionas o excerto fílmico, completa os gráficos com as informações solicitadas, comparando as tuas respostas com as que deste no Quadro II da alínea anterior:



2. Enquanto vês o excerto de *Inês de Castro*, de Leitão de Barros, toma nota das informações solicitadas sobre as cenas que o compõem e preenche os seguintes quadros:

Cena 1. (principal) – Diálogo de Inês com Afonso IV:

PERSONAGENS INTERVENIENTES E RESPETIVA CARATERIZAÇÃO	Figurantes: bebé; Secundárias: Ama (freira) e Frade; Principais: Inês – jovem mãe que, no seu quarto, cuida da sua filha; D. Afonso IV – rei, velho, com ar cansado (olheiras) e imperturbável.
DESCRIÇÃO DA AÇÃO	Numa manhã em que Pedro tinha saído para caçar, Inês está com a freira (Aia) no quarto a tomar conta da filha bebé, quando é surpreendida pela visita de el-Rei D. Afonso IV. Inicialmente, Inês não sabe ao que ele vem e vai falando, nervosa, de Pedro e dos filhos dos dois. Quando percebe que o motivo da visita do rei é anunciar-lhe a sentença real que a condena à morte, Inês fica agitada e angustiada, suplicando piedade ao “avô” dos seus filhos para que poupe a sua vida. Quando os Conselheiros reais chegam ao Paço, Inês é instigada a sair dali pelo Frade e pela Aia que a ajudam a fugir para o Convento.
ESPAÇO	Paços de Santa Clara, Coimbra.
TEMPO	Dia – manhã.
OUTROS ELEMENTOS CÉNICOS	Guarda-roupa da nobreza; guarda-roupa para os frades e freiras do convento; berço (bebé); lenço (Inês); 2 cadeirões (Rei).

Cena 2. (intercalar) – Conselheiros do Rei:

PERSONAGENS INTERVENIENTES E RESPETIVA CARATERIZAÇÃO	Figurantes: cavaleiros Principais: dois conselheiros reais (Diogo Lopes Pacheco, 55 anos, e Álvaro Gonçalves, 45 anos)
DESCRIÇÃO DA AÇÃO	A cavalaria do rei e seus conselheiros esperam, no campo, por el-Rei. Porque este tarda, resolvem ir ter com ele. Cavalgam em direção aos Paços de Santa Clara. Encontram o rei, exausto, sentado ao fundo de uma escadaria. Dá-lhes a ordem de cumprir a sentença contra Inês.
ESPAÇO	Arredores dos Paços de Santa Clara (campo) e interior do palácio.
TEMPO	Dia – manhã.
OUTROS ELEMENTOS CÉNICOS	Guarda-roupa dos cavaleiros. Sonoplastia: a música é grave, densa, trágica.

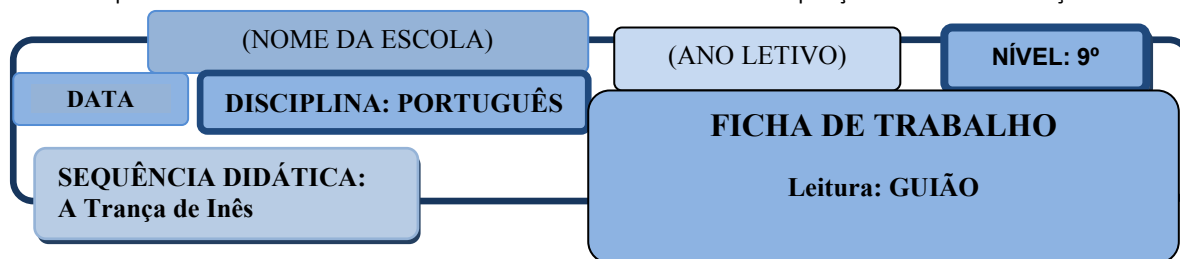
Cena 3. (intercalar) – Pedro na caça:

PERSONAGENS INTERVENIENTES E RESPETIVA CARATERIZAÇÃO	Figurantes: batedores de caça, cavaleiros; Pedro confunde-se com os companheiros da caçada.
DESCRIÇÃO DA AÇÃO	Em sentido contrário ao tomado pelos conselheiros do rei, cães e homens (a pé e a cavalo) correm atrás de veados.
REFERÊNCIA A ESPAÇO	Mata/bosque
REFERÊNCIA A TEMPO	Dia
OUTROS ELEMENTOS CÉNICOS	Animais (cães, cavalos e caça – veados) Sonoplastia: música alegre, viva, a recriar a um ambiente descontraído.

C. PÓS-ESCUA

Para concluir sobre a relação entre os dois *textos*, preenche a coluna B., descrevendo a ação da **cena 1.** que viste/ouviste no excerto do filme *Inês de Castro*, a partir da informação sistematizada na coluna A. sobre o episódio camoniano, estudado na unidade anterior.

	A. EPISÓDIO em <i>Os Lusíadas</i>	B. EXCERTO de <i>Inês de Castro</i>
INÍCIO	Est. 120-121: Inês está calma, vive em saudades do seu “Príncipe”;	Inês cuida da sua filha (com a ajuda da freira), enquanto Pedro foi à caça;
ENCONTRO ENTRE INÊS E O REI	Est.124: é arrastada até à presença do rei pelos “horrificos algozes” (v.1)	É Afonso IV quem vai ao encontro de Inês nos seus aposentos.
SENTIMENTOS E REAÇÕES DE INÊS	Est. 124: “mágoa e saudade /Do seu Príncipe e filhos” (v.6-7); dirige-se ao rei “com tristes e piedosas vozes” (v. 5); Est. 125: “Com lágrimas, os olhos piedosos” (v.1); teme a orfandade dos filhos (v. 5-7); Est. 127: considerando-se inocente (v. 8), apela à humanidade do Rei, porque é “donzela fraca e sem força”; Est. 128: elogia as qualidades do Rei <i>Bravo</i> , por ter vencido “a maura resistência” (v.1); suplica o desterro em vez da morte (v.6);	Começa a cena ansiosa, porque não sabe a que vem o Rei – apresenta-lhe a sua neta mais nova e fala-lhe, sem parar, de Pedro e dos outros netos. Quando ouve a cavalaria real chegar aos Paços, el-Rei informa-a que foi condenada à morte por sentença real: Inês fica aflita (anda de um lado para o outro no quarto, aperta um lenço que traz nas mãos, vai falando mais depressa e mais alto quando questiona o Rei sobre o mal que fez. Apela ao “coração largo e leal do “Bravo”; pede-lhe que a deixe partir para onde Pedro a quiser levar; suplica “piedade” para Pedro e para si, apelando ao amor que ambos nutrem pelos seus filhos, mostrando-lhe a neta. Num crescendo, o seu tom de voz vai de nervoso a desesperado, quase gritando, no final da cena, procurando demover o Rei.
SENTIMENTOS E REAÇÕES DO REI	Respeita a vontade do povo, mas quando ouve o discurso de Inês, muda de opinião: “movido a piedade” (Est. 124, v.2); “Queria perdoar-lhe o Rei benino,/ movido das palavras que o magoam” (Est. 130, v. 1-2)	Chega determinado, encarando Inês, mais vai-se fechando num silêncio perturbador à medida que escuta e, de fugida, observa, a mãe dos seus netos. Afirma que não quer mal a Inês, mas coloca acima de tudo a sua “honra” e o “reino”. Parece cansado (olheiras) e derrotado: avisou Inês para partir de Coimbra e afastar-se de Pedro, mas “ela desobedeceu-lhe e “agora é tarde demais”. Sem olhar para Inês, acusa-a de viver em pecado. Sempre sentado, nunca altera o som tom de voz, grave e solene.
SENTENÇA	Est. 122-123: “O velho pai sesudo, que respeita o murmurar do povo (...) tirar Inês ao mundo determina”; Est. 124:” Mas o povo (...) à morte crua o persuade”	“Os grandes do reino e o povo, todos vos condenaram” (Rei)
DESFECHO	Inês morre “como paciente e mansa ovelha”, oferecendo-se “ao duro sacrifício” (Est. 131), às mãos dos “brutos matadores” (Est. 132).	Inês tenta fugir, com a ajuda da freira e do frade do convento. Depois da insistência de um dos conselheiros, D. Afonso IV determina “que se cumpra a sentença real”.



Para aprenderes a escrever **guiões** para filmes, é importante que leias e analyses exemplos desta tipologia textual. Vamos realizar atividades que te permitam distinguir este tipo de texto dos outros, conhecer os seus componentes essenciais e detetar as características específicas do discurso.

1. Lê os seguintes textos:

Texto 1

“Você vai ter tudo o que precisa”, diz-me uma mulher de olhar triste que não conheço, na fila do autocarro, neste entardecer repentino. “Você é um homem bom, a vida vai correr-lhe bem”, afirma-me um mendigo a quem dou algumas moedas. “Acredite que é possível e mude a sua vida”, anuncia-me o horóscopo numa das últimas páginas do jornal diário, dado a conhecer por uma senhora idosa, acabada de chegar à fila do autocarro, que não transparece qualquer emoção. E eu, que gosto de seguir as minhas próprias opiniões, digo bem alto que todos têm razão, que pouco a pouco, com muita paciência e persistência, tenho seguido o meu caminho, este mesmo que construo enquanto avanço, e que só me pode levar onde tenho de ir. Já noite, entro finalmente no autocarro que segue lentamente o caminho de todos os dias, ninguém sabe para onde, só eu acompanhado por todos, nesta cidade de todos os dias, cinzenta só para alguns.

ideia original in MIL E UMA PEQUENAS HISTÓRIAS,
<http://1000euma.blogspot.com>

Texto 2

XX – EXT – PARAGEM DO AUTOCARRO – ENTARDECER

Encontro de várias pessoas na fila do autocarro: uma MULHER de olhos tristes e um MENDIGO, dirigindo-se ambos para o personagem principal, EU.

MULHER

Você vai ter tudo o que precisa.

MENDIGO

Você é um homem bom, a vida vai corre-lhe bem.

O personagem central dá algumas moedas ao mendigo.

Uma IDOSA dá a conhecer o horóscopo numa das últimas páginas do jornal diário: Acredite que é possível e mude a sua vida.

EU

(falando bem alto)

Todos têm razão! Pouco a pouco com muita paciência e persistência tenho seguido o meu caminho, este mesmo que construo enquanto avanço e que só me pode levar onde tenho de ir.

Anoitece, e o personagem central entra no autocarro que segue o seu caminho de todos os dias, acompanhado por todos, ninguém sabe para onde.

FADE OUT

2. Resolve as questões sobre os textos que acabaste de ler:

2.1. Tendo em conta a estrutura e as características do discurso, a que modo literário dirias que cada um dos textos pertence? (Coloca uma X na célula adequada)

MODOS	NARRATIVO	LÍRICO/ POÉTICO	DRAMÁTICO
TEXTO 1	X		
TEXTO 2			X

2.2. Justifica a tua resposta, colocando uma X nas células que consideras corretas.

a) O texto 1 é narrativo porque há um narrador que conta uma «história» em que entram personagens que se envolvem numa ação, situada num determinado tempo e num determinado espaço.	X
b) O texto 1 é poético porque há um «eu» - sujeito poético - que revela os seus sentimentos, as suas emoções e a sua visão do mundo; é rico em figuras de estilo que por vezes dificultam a sua compreensão; o verso é a forma privilegiada da poesia, mas alguns textos em prosa têm características do texto poético.	
c) Considera-se o texto 2 um texto narrativo porque há um narrador que conta uma «história» em que entram personagens que se envolvem numa ação, situada num determinado tempo e num determinado espaço.	
d) Considera-se o texto 2 um texto dramático porque a ação é apresentada pelas personagens e situa-se num tempo e num espaço; para além das falas das personagens, há ainda elementos paralinguísticos: as indicações cénicas e/ou didascálias.	X

Neste momento, terás já concluído que o **texto 1** reúne características que nos permitem classificá-lo como texto **narrativo**, ao passo que os elementos caracterizadores do **texto 2** o aproximam do texto **dramático**.

3. Tendo em conta as definições e classificações apresentadas, preenche o quadro comparativo respondendo às questões sobre os dois textos.

	TEXTO 1	TEXTO 2
Como está representado o discurso direto?	Entre aspas	Destacado no texto
Como são designadas as personagens?	Inseridas no discurso do narrador, sem destaque	Destacados com maiúsculas a introduzir as falas
Como estão referenciados o espaço e o tempo?	Inseridas no discurso do narrador, sem destaque	Destacados na introdução, com maiúsculas (indicação cénica)
Como são indicados os verbos introdutórios do discurso e outras informações do discurso indireto, como a descrição?	Antes ou depois do discurso direto; inseridas no discurso do narrador	Nas indicações cénicas, separadas das falas das personagens

DATA	(NOME DA ESCOLA)	DISCIPLINA: PORTUGUÊS	(ANO LETIVO)	NÍVEL: 9º
SEQUÊNCIA DIDÁTICA: A Trança de Inês		COMPONENTES ESSENCIAIS DO GUIÃO		FICHA INFORMATIVA GUIÃO

<p>039 – EXT - RUA DO ARMAZÉM – DIA</p> <p>ALBERTO e FIRMINO, no exterior do armazém, preparam-se para entrar na mata. Ajeitam os apetrechos às costas.</p> <p>O guarda-livros e gerente da propriedade, GUERREIRO, saem do armazém. É um homem de 50 anos, magro e um pouco encurvado, vestido com sobriedade. Vem acompanhado por D. YáYá, 35 anos, a sua mulher. É a mesma que Alberto viu na janela da casa grande e a sua beleza é realmente admirável.</p> <p>Alberto olha para D. YáYá. A mulher também repara nele. Com o seu fato, gravata e sapatos de verniz, o português destaca-se no meio dos restantes trabalhadores.</p> <p>FIRMINO Tenha cuidado, moço. Aqui todas as mulheres têm dono.</p> <p>Alberto continua a acompanhar a senhora com o olhar.</p> <p>FIRMINO Esse aí é o Sr. Guerreiro, o gerente aqui do seringal. A mulher é Dona YáYá.</p> <p>ALBERTO É uma bela mulher, por sinal.</p> <p>FIRMINO É sim, mas não é para o nosso bico... (começando a andar) Vamos andando que a caminhada é longa.</p> <p>Alberto, que tem um SACO DE SERAPILHEIRA às costas, e a MALA DE COURO numa das mãos, encara o trilho à sua frente: um caminho cujo começo mal se percebe, rasgando uma selva imponente, imenso, perigoso. Os dois homens iniciam a caminhada em direção ao acampamento.</p> <p>CORTA PARA:</p>	<p>CABEÇALHO -EXT, trata-se de uma cena de exterior; -RUA DO ARMAZÉM que decorre num determinado local; -DIA e que se passa numa certa altura.</p> <p>DESCRIÇÃO É a descrição da situação e das ações dos personagens envolvidos na cena. Pode ocupar um ou vários parágrafos e deve ser o mais clara possível, mas também envolvente.</p> <p>DIÁLOGOS Inscrevem-se no guião, destacando o nome do personagem num parágrafo à parte, mais recuado e em maiúsculas, seguido por um bloco de texto com a sua fala.</p> <p>PARENTESSES A fala de um personagem também pode ser antecedida por (ou intercalada com) indicações entre parênteses, por exemplo (começando a andar).</p> <p>TRANSIÇÕES São instruções escritas em maiúsculas, no fim ou no início da cena, onde se indica a forma de passar para a cena seguinte, ou que se vem de outra cena, por exemplo: CORTA PARA, DISSOLVE, FADE OUT ou FADE IN.</p>
--	--

(NOME DA ESCOLA)	(ANO LETIVO)	NÍVEL: 9º
DATA	DISCIPLINA: PORTUGUÊS	FICHA DE TRABALHO Escrita: GUIÃO
SEQUÊNCIA DIDÁTICA: A Trança de Inês		

Depois de teres estudado a ficha informativa sobre o GUIÃO, faz corresponder as definições/ descrições a cada um dos componentes:

O CABEÇALHO	c)	a) Inscrevem-se no guião, destacando o nome do personagem num parágrafo à parte, mais recuado e em maiúsculas, seguido por um bloco de texto com a sua fala.
A DESCRIÇÃO	d)	b) São instruções escritas em maiúsculas, no fim ou no início da cena, onde se indica a forma de passar para a cena seguinte, ou que se vem de outra cena, por exemplo: CORTA PARA, DISSOLVE, FADE OUT ou FADE IN
AS PERSONAGENS	g)	c) -EXT, trata-se de uma cena de exterior -RUA DO ARMAZÉM que decorre num determinado local -DIA e que se passa numa certa altura
OS DIÁLOGOS	a)	d) É a descrição da situação e das acções dos personagens envolvidos na cena. Pode ocupar um ou vários parágrafos e deve ser o mais clara possível, mas também envolvente
PARÊNTESES	e)	e) A fala de um personagem também pode ser antecedida por (ou intercalada com) comentários entre parênteses, por exemplo (começando a andar).
AS TRANSIÇÕES	b)	f) Podem ser objetos ou outros elementos do cenário que normalmente aparecem com letra maiúscula para que o produtor reconheça imediatamente o que necessita de antecipar.
OUTRAS INDICAÇÕES	f)	g) A sua designação (nome próprio, pronome ou outro) aparece, normalmente, destacada em maiúsculas, a primeira vez que aparece nas indicações cénicas e antes da fala que lhe pertence.

Podemos, então, concluir:

O **Guião** é um documento escrito que **identifica e descreve** sequencialmente as cenas que compõem um filme e, dentro de cada cena, as **ações** e **diálogos** dos personagens perfeitamente identificados e os **aspetos visíveis e audíveis** que os condicionam, técnicos ou não.

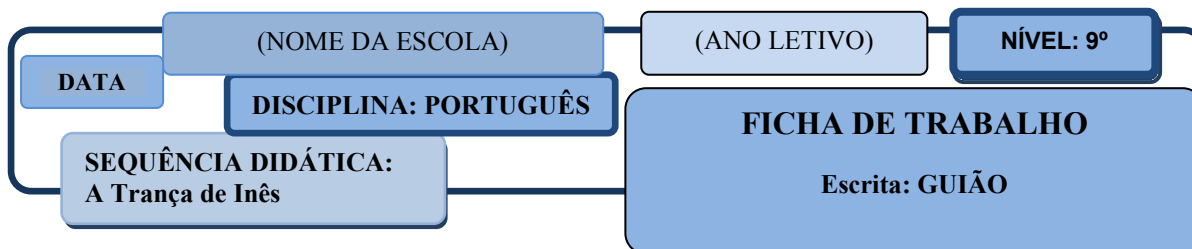
Para o seu autor, o **guionista**, o guião é uma obra literária, original ou adaptada, através da qual ele conta uma história, desenvolve personagens e relações, explora situações e conflitos, apresenta ideias, dando livre curso à sua imaginação e criatividade.

Para um **produtor de cinema**, o guião é um documento de trabalho que lhe vai servir para estimar os custos da produção, para encontrar o realizador e o elenco, avaliar a sua qualidade e a capacidade de vir a transformar-se num filme.

O **realizador**, que pode não ser o guionista, analisa-o sob o ponto de vista **artístico, técnico e pessoal**.

adaptado de <http://joaonunes.com/2006/guionismo/o-que-e-um-guiao/>

(João Nunes é um autor e guionista português que escreveu mais de 2000 páginas para longas e curtas metragens, telefilmes, e dezenas de episódios de séries de televisão. É autor associado das Produções Fictícias e exerce actualmente as funções de presidente da Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos.)



O texto que se segue transcreve, no modo narrativo, a cena principal do excerto do filme *Inês de Castro*. Aplicando o que aprendeste, transforma-o em **guião**, fazendo as alterações necessárias:

TEXTO 1

No interior de um quarto dos Paços de Santa Clara, manhã ainda, Inês e a uma freira, Ama, tomam conta da bebé, quando são surpreendidas por uma visita inesperada. “El-Rei!”, diz a Ama, fazendo a vénia. Inês levanta-se quando vê o rei entrar nos seus aposentos e a olha. Inês questiona:

- Bemvindo sejais a estes Paços, Senhor. Pedro, o Infante... saiu para a caça... Não o haveis cruzado pelo caminho? A Vossa bênção, Senhor.

O rei senta-se num cadeirão em frente ao berço, ignorando o pedido de Inês. A Ama sai do quarto. Inês dirige-se ao berço onde está a sua filha bebé. Olhando alternadamente para ela e para o rei, Inês apresenta a criança:

- Ainda não a conheceis... Dizem que se parece com o pai. As filhas parecem-se com os pais... Acordou de manhã com o barulho dos cavalos, mas voltou logo a adormecer. É muito mansa. - Inês levanta-se e dirige-se ao rei, cada vez mais nervosa com o silêncio do soberano. - Há já tanto tempo não vinheis aqui, a Coimbra. Os meninos perguntam sempre pelo avô. O pai conta-lhe as vossas façanhas... - olha para a porta e torce o lenço que tem nas mãos - Foram hoje pela primeira vez e temo sempre por eles. Fernando é tão fraco...

O rei permanece mudo e Inês fica visivelmente incomodada. Muito perturbada, pergunta-lhe:

- Senhor, mas que mal fiz eu?! Que quereis de mim? Vivo para Pedro e para os nossos filhos! Que mal fazemos nós?

- Mandei-vos pedir, um dia, que saísseis de Coimbra, que não tornásseis a ver a Pedro... - e sem olhar para Inês, com uma calma cansada, el-Rei continuou - Não é que vos queira mal, mas quero, antes de tudo, à minha honra e ao reino. Aqui, diante de todos, nestes Paços que foram da Santa Rainha minha mãe, quanto haveis pecado, Inês...

- Senhor! Irei com Pedro para onde ele me levar. Vivo para ele! Estes filhos, Senhor, são a nossa vida!

Lá fora, cada vez mais próximos, ouvem-se cães a ladrar e a comitiva do rei a aproximar-se, cavalgando. O rei, vendo a preocupação de Inês, confirma os seus receios:

- Agora é tarde, Inês. Os grandes do reino e o povo, todos vos condenaram.

Inês dirige-se à janela. Lá fora, a comitiva chega à porta do Paço. Freiras e frades fogem, assustados. Inês grita ao rei:

- Que quer essa gente de mim?! Vêm de mandado vosso?! Vão-me levar?! Não! Meu Deus, querem arrancar-me da vida de Pedro! Isso não! Pedro há-de defender-me! Que querem eles de mim?!

- Estais condenada por sentença real. - anuncia o rei, impávido.

- É Vosso filho que matais, se me matais a mim! Tende piedade dele, de mim não...

- Um rei tudo suporta, menos que a honra quebre - afirma, sem encarar Inês. Desesperada, Inês pega na filha e suplica ao rei:

- Senhor, Vós sois Afonso, o Bravo, o coração largo e leal. Todos bendizem o Vosso nome! Meus filhos aprenderam a dizê-lo com amor. Não queirais que Vos maldigam, um dia! Piedade, Senhor! Piedade...

- A justiça dos reis é maior que a piedade. Subitamente, um frade irrompe pelo quarto, aos gritos:

- Senhora, salvai-vos! São gentes de armas que vêm por Vós! Vamos!

D. Afonso finalmente levanta-se quando Inês se prepara para se colocar ao lado do frade, com a filha nos braços. A Ama chega, aflita:

- Fugi, Senhora, fugi! Cercaram os Paços pela banda do rio!

Percebendo que Inês ia fugir, o rei exclama em voz alta “O Conselho Real...”, mas é interrompido pelo frade que insiste com Inês “Vamos, Senhora!” e a Ama “Dai-me a menina” e o frade a indicar o caminho “Pela cisterna podemos chegar ao mosteiro! Vinde, vinde!” e saem os três, deixando o rei sozinho no quarto.

CENA 1.
INT. / QUARTO / DIA

INÊS (25) está no seu quarto com uma freira, AMA (40), quando esta olha para a porta.

AMA
(fazendo a vénia)
El-Rei...

AFONSO (60) entra no quarto, solene, encara Inês

INÊS
Senhor! O que desejais destes Paços tão cedo? O Infante saiu para a caça. Não o haveis cruzado pelo caminho? A Vossa bênção, Senhor...

AFONSO senta-se num cadeirão em frente a um berço. A AMA sai do quarto. INÊS dirige-se ao berço onde se vê um bebé e vai alternando o seu olhar entre a criança e o rei.

INÊS
Ainda não a conheceis... Dizem que se parece com o pai. As filhas parecem-se com os pais... Acordou de manhã com o barulho dos cavalos, mas voltou logo a adormecer. É muito mansa... (cada vez mais nervosa com o silêncio do rei) Há já quanto tempo que não vinheis aqui a Coimbra. Os meninos perguntam sempre pelo avô. O pai conta-lhe as vossas façanhas. Foram hoje pela primeira vez e temo sempre por eles.

(...)

DATA	(NOME DA ESCOLA)	(ANO LETIVO)	NÍVEL: 9º
DISCIPLINA: PORTUGUÊS		FICHA DE TRABALHO Escrita: GUIÃO	
SEQUÊNCIA DIDÁTICA: A Traça de Inês			

E
T
A
P
A

2

O texto que se segue transcreve, no modo narrativo, as cenas intercalares 2 e 3 do excerto do filme *Inês de Castro*. Aplicando o que aprendeste, transforma-o em **guião**, fazendo as alterações necessárias:

TEXTO 2

A comitiva do rei aguardava. Cavalos e cavaleiros estavam impacientes. Naquela manhã, nos arredores de Coimbra, D. Afonso IV tinha ido anunciar a sentença que o Conselho Real tinha vaticinado para Inês: o seu destino estava traçado – a morte. O rei tinha insistido que o aguardassem. Mas demorava-se.

Álvaro Gonçalves, o conselheiro mais ansioso por ver a sentença cumprida, agita-se. Diogo Lopes Pacheco comenta:

- Parece-me que el-Rei tarda demais...

Confirmando a sua expectativa, Álvaro Gonçalves reclama:

- Não viemos esperar no campo! Senhor, eu vou-me a Santa clara com el-Rei acompanhando. Há uma sentença a cumprir! A voz de el-Rei já foi dada!

Percebendo a tragédia, Diogo Lopes Pacheco anui:

- Vou convosco. El-Rei deve ter-nos a seu lado.

E dando ordem de montada, a cavalaria real dirigiu-se para Coimbra.

Chegaram em grande alvoroço, surpreendendo a calma dos frades e freiras dos Paços de Santa Clara que por ali faziam a sua vida quotidiana. Desmontaram à entrada e, sem qualquer resistência, irromperam pela sala principal. Ao fundo da escadaria, sentado numa poltrona, com ar abatido e circunspecto, encontraram o rei. Ignorando o seu cansaço, Álvaro Gonçalves aproximou-se, seguido por Pacheco, e instigou:

- Há uma sentença por cumprir!

Vencido, o rei consente:

- Que se cumpra a sentença real...

Sem mais demoras, Álvaro Gonçalves e outros cavaleiros sobem a escadaria à procura de Inês.

CENA 2

EXT./ CAMPO / DIA

A comitiva do rei aguarda, impaciente. Os cavalos agitam-se. Dois conselheiros destacam-se: DIOGO LOPES PACHECO (55) e ÁLVARO GONÇALVES (45).

DIOGO L. PACHECO

Parece-me que el-Rei tarda demais...

ÁLVARO GONÇALVES

(ansioso, inflamado)

Não viemos esperar no campo! Senhor, eu vou-me a Santa clara com el-Rei acompanhando.

Há uma sentença a cumprir! A voz de el-Rei já foi dada!

DIOGO L. PACHECO

Vou convosco. El-Rei deve ter-nos a seu lado.

ÁLVARO GONÇALVES dá ordem para avançar e a cavalaria afasta-se em direção a norte.

ELIPSE

À porta dos Paços, no largo principal, os cavalos assustam os locais. FRADES e FREIRAS fogem do alvoroço. Os cavaleiros desmontam. Dirigem-se para a porta principal dos Paços. O largo está agora deserto.

CORTA PARA

CENA 3

INT. / SALÃO / DIA

Alguns CAVALEIROS entram à pressa na sala principal dos Paços. Ao fundo da escadaria, sentado numa poltrona, com ar abatido e circunspecto, está AFONSO. ÁLVARO GONÇALVES e DIOGO L. PACHECO aproximam-se do rei.

ÁLVARO GONÇALVES

(determinado)

Há uma sentença por cumprir!

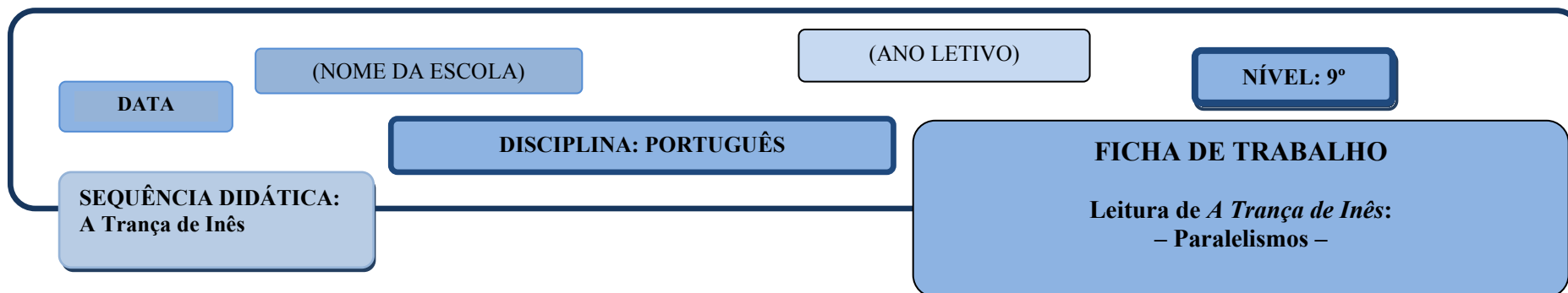
AFONSO IV

(abatido)

Que se cumpra a sentença real...

ÁLVARO GONÇALVES e outros cavaleiros sobem a escadaria à pressa.

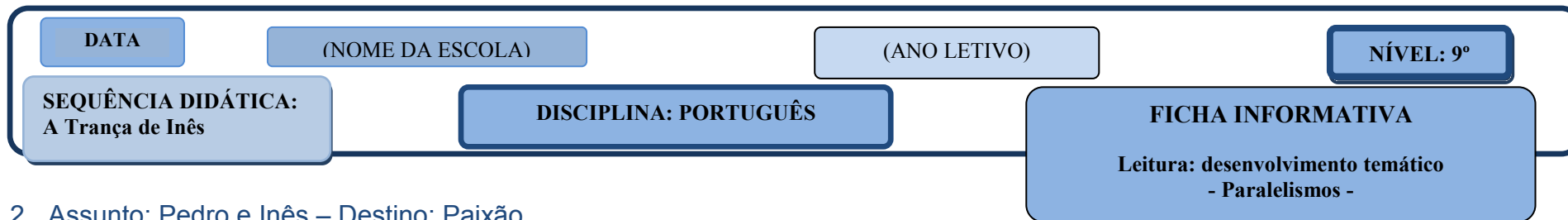
CORTA PARA



1. Temática: Amor Trágico – conflito de interesses

Depois de teres lido a obra ***A Trança de Inês*** de Rosa Lobato de Faria, preenche o seguinte quadro, registando o desfecho trágico das personagens PEDRO e INÊS nas três épocas, completando, depois, as razões para a MORTE de Inês:

<p>Século XIV</p> <p>Inês é morta pelos carrascos do rei D. Afonso IV. Pedro vinga a morte de Inês e é considerado o “JUSTICEIRO”</p>	<p>RAZÕES DE ESTADO (políticas)</p>
<p>Século XX</p> <p>Inês é assassinada pelos “capangas” de Afonso Santa Clara que a acusa de espionagem industrial depois de ter perdido um negócio para os concorrentes Castro. Pedro é acusado de homicídio, mas é ilibado graças a falsos testemunhos arrançados pelo pai, Afonso Santa Clara, homem rico e influente. Depois de ter sido surpreendido pela polícia, em França, com o corpo de Inês no carro, Pedro é considerado louco e internado num hospício.</p>	<p>RAZÕES ECONÓMICAS</p>
<p>Século XXII</p> <p>Inês pertence à categoria social superior X, mas engravida de Pedro, de categoria Y, e é condenada à morte pelo Tribunal do Sistema. Pedro suicida-se, quando sabe do destino dado a Inês.</p>	<p>RAZÕES SOCIAIS</p>



E
T
A
P
A

3

2. Assunto: Pedro e Inês – Destino: Paixão

“Somos, para sempre, da vida e da morte, **para sempre, para sempre, para sempre**, somos senhores do tempo, escravos do tempo, (...) por onde é dantes, é depois, é agora, passado e futuro onde perenemente **te encontro, te amo, te venero e te conduzo à morte e enlouqueço.**” (p.10)



<p>Inês: “adolescente alvíssima de longas tranças”; “imagem de serenidade e paz”; “a mais cândida das donzelas” (p. 15); “corpo maravilhoso”, “cabeleira de ouro fino”, “colo de garça alabastrino” (p. 142).</p> <p>Pedro e Inês: amor contestado; Inês foge para Albuquerque, Pedro vai atrás dela (p.39); vivem em Santa Clara, depois da morte de Constança, com os filhos dos dois e são felizes (p.112).</p>	<p>Inês é condenada à morte por D. Afonso IV: “Meu pai, o rei Afonso IV, virar-se-ia contra ti, que segundo vozes que se avolumavam na corte, pretenderias ser rainha não só de Portugal e dos Algarves, mas também de Castela, pois as suas suspeitas apontavam para que os Castros, teus irmãos, conspirariam na sombra para me colocar no trono de meu primo e transformar Portugal num frágil vassalo dos reinos aliados de Castela e Leão.” (p. 78-79). Inês é assassinada a 7 de Janeiro de 1355.</p>	<p>Pedro jura vingança contra o pai (guerra civil – p. 146) e morte “contra esses carrascos sem coração” (p. 143).</p> <p>Pedro declara Inês sua mulher, revelando um casamento que se teria dado em Janeiro de 1353 (p. 199) e, com uma pompa nunca antes vista, translada o corpo de Inês de Coimbra para Alcobaca e faz dela rainha, perante o horror de todos (p.199-200).</p>
<p>Inês: “mágico sorriso”; “trança semidesfeita” (p.13); “descarada” (segundo D. Zilda, p. 17); “deslumbrante” (segundo Afonso Madeira, p. 18).</p> <p>Pedro e Inês: convivem no escritório; tornam-se amigos e depois amantes. Inês é despedida por Afonso Santa Clara, por espionagem industrial (p.149); passam a noite juntos no fim de ano de 2000.</p>	<p>Afonso Santa Clara ameaça Pedro: “Estás tão obcecado que não compreendes. (...) É indesejável como conhecida, impensável como amante, proibida como tua mulher. Afasta-te dela antes que aconteça o pior.” (p. 150) “O pior” acontece quando, à porta do apartamento de Pedro, na madrugada de 1 de Janeiro de 2001, são disparados, de um carro em fuga, três tiros contra Inês.</p>	<p>Pedro guarda o cadáver de Inês no seu carro (p. 154) e viaja, errante, pela Europa, conversando com Inês, como se estivessem em “lua-de-mel antes de partirmos para o Brasil” (p. 207). É encontrado numa “tarde muito fria” pela Polícia francesa e julgado em Portugal, por homicídio. É considerado “disfuncional e inimputável” (p.211). É isolado numa clínica psiquiátrica onde vive os últimos cinco anos da sua vida, e onde se entrega à pintura de retratos de Inês.</p>
<p>Inês: “lourinha” (p.68); “linda e tranquila” (p. 70).</p> <p>Pedro e Inês: namoram em segredo – “amo-te mais do que nunca, agora que te amo em segredo” (p. 68); são socialmente incompatíveis: Pedro é cidadão de categoria inferior (Y) e Inês é “Continuadora” (X). Passam uma noite de amor no Aldeamento Verde e encontram-se clandestinamente (p.136-138).</p>	<p>Inês engravida de Pedro e é condenada pelo Sistema à Morte por ter engravidado de um cidadão condenado à esterilização. Pedro ainda suplica pela intervenção de seu pai, Juiz, mas este chama-lhe “lixo” (p. 188). Pedro não assiste ao julgamento de Inês, “ (privilégio vedado à minha classe)” mas sabe que poderá ser o seu pai a proferir a sentença. “Tudo se passará no maior sigilo” e “pelos assépticos métodos modernos”. (p. 190)</p>	<p>“Atiro-me ao trabalho como louco” e “começo a trabalhar na sombra” (p. 191) ao serviço da revolução – contra o Sistema que tinha condenado Inês à morte.</p> <p>No dia 1 de Janeiro de 2105, três agentes dos <i>Serviços de Protecção do Planeta</i> informam Pedro que foi condenado à morte por “actividades subversivas”; Pedro suicida-se em sua casa, inalando um químico (p.191-192).</p>

DATA	(NOME DA ESCOLA)	(ANO LETIVO)	NÍVEL: 9°
SEQUÊNCIA DIDÁTICA: A Trança de Inês	DISCIPLINA: PORTUGUÊS		FICHA DE TRABALHO Leitura: Categorias da Narrativa - AÇÃO -

E
T
A
P
A

3

3. *A Trança de Inês*: uma narrativa, três histórias – resumo da AÇÃO

Preenche o quadro-síntese que se segue, descrevendo (resumidamente) a ação das histórias que compõem a narrativa de Rosa Lobato de Faria:

História 1: Século XX
História 2: Século XIV
História 3: Século XXII

DATA

DISCIPLINA: PORTUGUÊS

NÍVEL: 9º

SEQUÊNCIA DIDÁTICA:
A Trança de Inês

FICHA DE TRABALHO

Leitura: Categorias da Narrativa
- PERSONAGENS -

4. Personagens – caracterização dos protagonistas

Identifica os tipos e processos de caracterização utilizados para PEDRO e INÊS nos excertos que se seguem:

PEDRO	INÊS
<p>P. 7: “osso com osso faz doer” – caracterização física, indireta (magro); P.8: “não consigo pensar, dar respostas coerentes” – caracterização psicológica, indireta (confuso); P. 9: “maluco” – psicológica, direta; “não me quero tratar” – psicológica, direta/indireta (resistente à cura); “olhos (...) senhores de todos os segredos, de todos os feitiços, de todas as paixões” – psicológica, indireta P. 10: “a minha loucura” – psicológica, direta; P. 12: “irritado”, “intratável, bruto e mal-agradecido”: psicológica, direto; P. 13: “ não sou doutor” – social, direta; P.26: “vou no elevador a observar...” – psicológica, direta; P.</p>	<p>P. 7: “a tua trança, (...) cabelos louros, frisados, imensos”: caracterização física, direta; P. 9: “os teus olhos atlânticos, verdes transparentes, (...) teu colo de garça, nas tuas coxas perfumadas” – física, direta/ indireta (olhos verdadeiros; colo gracioso) P. 13: “mágico sorriso”; “trança semidesfeita” – física; direta; P.17: “descarada”, “uma doida”: psicológica, direta; “a tua alegria, a tua beleza, o teu desassombro, o teu humor” – física/psicológica, indireta; P. 18: “deslumbrante: caracterização física, direta; P. 19: “sou virgem” – física/psicológica, direta;</p>
<p>P. 16: “Infante de Portugal” – social, direta; P. 31: “ansioso” – psicológica, direta P. 142: “desembainhei a espada disposto a cortar-lhe a cabeça” – psicológica, indireta (violento); “a gaguez que me atormentava” – física/ psicológica, direta; P. 146: “Por isso fiz a guerra” – psicológica, direta; P. 147: “tudo me parecia pouco para vingar a tua morte” – psicológica, direta; P. 178: “Eu, o justiceiro” – psicológica, direta;</p>	<p>P.15: “adolescente alvíssima de longas tranças” – física; direta; “imagem de serenidade e paz”: caracterização psicológica; direta; “a mais cândida das donzelas”: caracterização psicológica; direta; “olhos, tão de mar” – física, indireta (azuis); P. 19: “sou donzela e para vós a guardarei a minha virgindade ou com ela morrerei” – física/ psicológica, direta e indireta (fidelidade a Pedro); P.20: “te sentiste culpada” – psicológica, direta; P. 142: “corpo maravilhoso”: física, direta; “cabeleira de ouro fino”: física, direta; “colo de garça alabastrino”: física, direta</p>
<p>P. 24: “negoceio em madeiras (...) o que me proporciona uma vida razoável” – social, direta;</p>	<p>P. 68: “lourinha”: física, direta; P. 70: “linda e tranquila”: física/psicológica, direta;</p>

(NOME DA ESCOLA)	(ANO LETIVO)	NÍVEL: 9º
DATA	DISCIPLINA: PORTUGUÊS	FICHA DE TRABALHO Leitura: Categorias da Narrativa - PERSONAGENS -
SEQUÊNCIA DIDÁTICA: A Trança de Inês		

E
T
A
P
A

3

4. Personagens – paralelismos

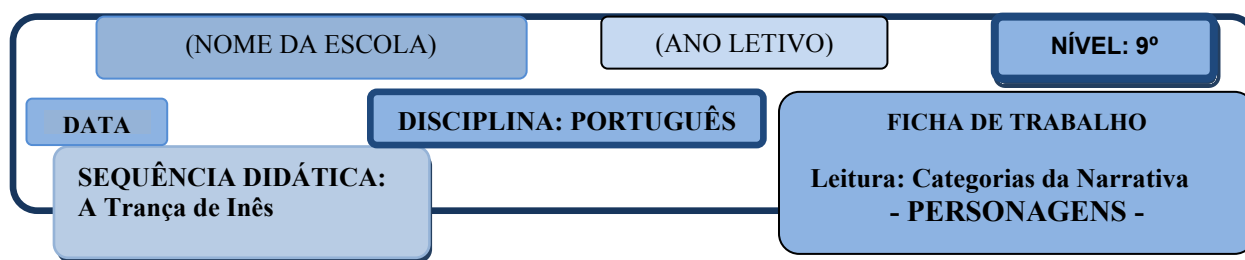
Procura informações na obra sobre as personagens e preenche os seguintes quadros-síntese:

4.1. CONSTANÇA

SÉCULO XIV	SÉCULO XX	SÉCULO XXII
<p>- D. Constança Manoel</p> <p>- Depois de ter sido prometido a várias esposas, é com Dona Constança Manoel que Pedro casa:</p> <p><i>“Depois me destinaram D .Constança Manoel, repudiada pelo rei Afonso XI de Castela, uma noiva em segunda mão, que não escolhi, não quis e não amei.”</i> (p.60)</p>	<p>-Constança, herdeira de uns tios ricos, proprietários de um palacete em Sintra (p.56);</p> <p>-Conhece Pedro em Milão, enquanto estuda restauro de vitrais, <i>“um sinal de muita sensibilidade esta escolha profissional que se coadunava na perfeição com a sua figura esguia, um pouco etérea, a sua palidez espiritual”</i> (p.55);</p> <p>- Vive no Campo Pequeno, rodeada de criados;</p> <p>- De uma <i>“amizade superficial, risonha, sem nenhum lugar à intimidade”</i> (p. 55), casa com Pedro sem que este perceba <i>“exactamente como”</i> (p. 57);</p> <p>- Torna-se, na opinião de Pedro, <i>“desmazelada”, “feia”, “magra”</i>(p.11) e vive em Cascais, separada muitas vezes do marido, o que a leva à depressão;</p> <p>- Aceita, com indiferença, o pedido de divórcio de Pedro.</p>	<p>- Apenas referida por Afonso, amigo e companheiro de trabalho de Pedro, como uma amiga que este poderia conhecer, mas Pedro recusa.</p>

4.2. BEATRIZ

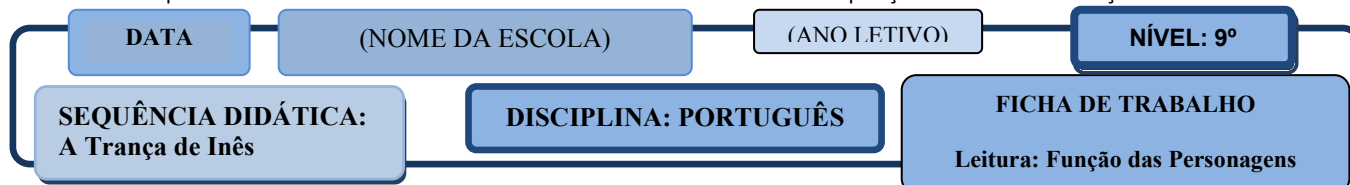
SÉCULO XIV	SÉCULO XX	SÉCULO XXII
<p>- D. Beatriz, esposa do rei D. Afonso IV;</p> <p>-Intervenção de D. Beatriz para pai e filho fazerem as pazes:</p> <p><i>“É certo que, quando das pazes, feitas com a intermediação de minha mãe a rainha dona Beatriz, eu jurara perdoar o acto criminoso dos teus matadores.”</i> (p.169)</p>	<p>- Beatriz Santa Clara, dona de casa;</p> <p>- É mãe de Pedro aos vinte e quatro anos;</p> <p>- A sua voz é a característica através da qual Pedro conhece os estados de espírito da mãe (p.25);</p> <p>- Atualmente tem cinquenta e poucos anos e faz cirurgias plásticas para se esquecer da indiferença do marido (p. 163);</p> <p>- Intervém várias vezes na vida de Pedro: fala sobre os rumores da sua ligação de Inês (p.34); visita Pedro, no hospício, para lhe dizer que o seu pai morreu (p. 160):</p> <p><i>“Será possível que não me reconheças, diz com uma voz autoritária. Que crueldade se estás a fingir que não reconheces a tua mãe. Sei que fiquei muito tempo sem cá vir, mas era porque o teu pai, bem, agora está morto e nós achamos que devias ir ao enterro.”</i></p> <p>- Enquanto Pedro aguardava julgamento é ela quem informa Pedro que seu pai tratou de tudo para o ilibar (p.209-210).</p>	<p>- mãe carinhosa” (p. 45)</p>



E
T
A
P
A
3

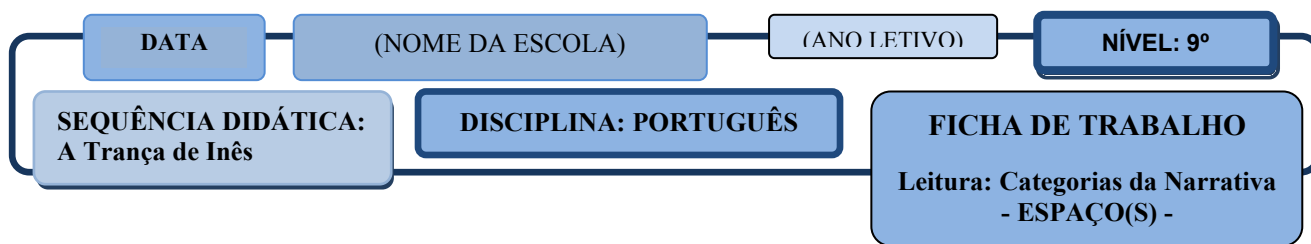
4.3. AFONSO:

SÉCULO XIV	SÉCULO XX	SÉCULO XXII
<p>- D. Afonso IV, rei de Portugal; - Infante D. Pedro faz guerra com o seu pai, depois da morte de Inês: <i>“Sei que foi o rei meu pai quem ordenou a tua morte (...). Mas também sei que foram os assassinos que lhe turvaram o espírito.(...)”</i> <i>Por isso fiz a guerra. Ergui-me contra o maior de todos os culpados, o mais responsável, o mais forte. O Rei. (...)</i> <i>O rei, de cognome o Bravo, fazendo jus à sua fama guerreira, levantou contra mim os seus exércitos. “ (p. 145-146)</i></p> <p>- Faz as pazes com o filho, por intervenção de D. Beatriz: <i>“É certo que, quando das pazes, feitas com a intermediação de minha mãe a rainha dona Beatriz, eu jurara perdoar o acto criminoso dos teus matadores.” (p.169)</i></p>	<p>- Afonso Santa Clara, empresário; - É muito rico e influente; - Pedro acusa-o de ter mandado matar o sócio (p. 41-43); - Despede Inês Peres Assis de Castro por suspeitar de espionagem industrial: <i>“Quando perdemos para os Castros o concurso de construção e exploração de três novos supermercados, o meu pai despediu-te, Inês (...).” (p.38)</i> - Discute com Pedro e quer que ele se separe de Inês, <i>“antes que aconteça o pior” (p. 149-150);</i> - Arranja testemunhas para ilibar Pedro da acusação de homicídio (p. 210-211); -É infiel – morre de enfarte, depois de ter estado com uma amante (p.164).</p>	<p>- Afonso Rey, juiz; - Quando sabe que o filho foi classificado como cidadão ípsilon (classe social inferior), por <i>“perturbação mental” (p.99)</i>, abandona-o: <i>“O meu sistema de recados, que desliguei à entrada, religa-se automaticamente e começa a insultar-me a voz do meu pai (...)</i> [que], como juiz, teve acesso aos meus resultados. <i>Informa-me que se sente profundamente humilhado, pede-me que não ponha os pés lá em casa e esclarece-me que não conte mais com a mesada de que tenho vivido até aqui (...). Lamenta a precipitação, fruto da confiança que depositou em mim e que eu traí abertamente.</i> <i>Sou portanto um ser abjeto, na escala social e no conceito familiar.” (p. 100-101)</i></p>



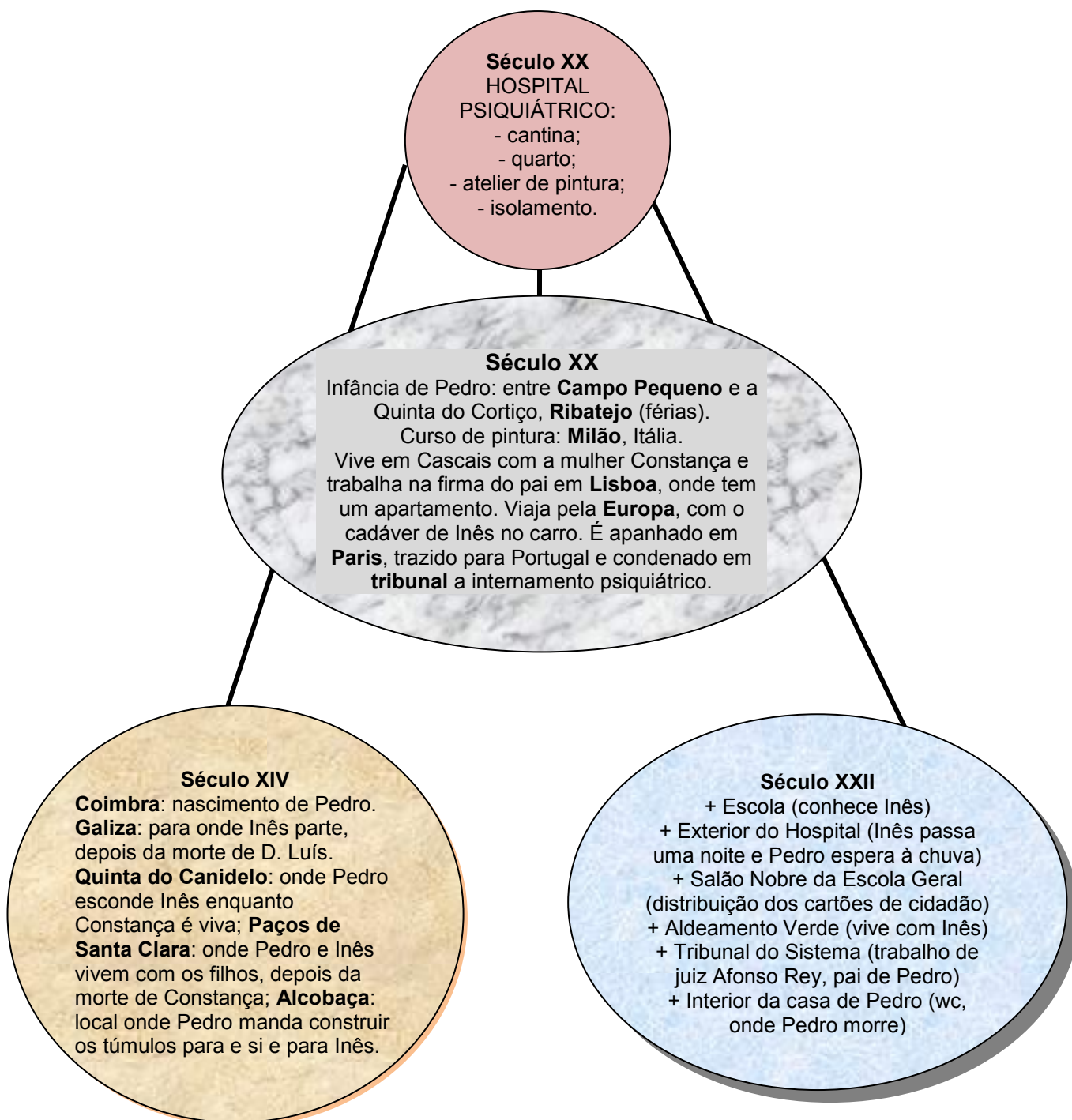
4.4. Completa o quadro-síntese com passagens da obra em estudo:

OPONENTES			ADJUVANTES		
SÉCULO XIV	SÉCULO XX	SÉCULO XXII	SECULO XIV	SÉCULO XX	SÉCULO XXII
<p>D. Afonso IV</p> <p>Álvaro Gonçalves</p> <p>Pero Coelho</p> <p>Diogo Lopes Pacheco (o único que sobrevive à vingança de D. Pedro): <i>“Vieram pois à minha presença dois homens mais odiados da Terra que troquei com o rei de Castela por dois fugitivos que ele por sua vez perseguia. (...) Álvaro Gonçalves e Pero Coelho vinham esfomeados, rotos, sujos, ensanguentado das cordas e mancos da caminhada. Regogizei-me de ver tão subidos fidalgos em tão deplorável estado de miséria. (...) Meti-os a tormentos e por fim, (...) mandei-os matar. Cego de raiva ordenei que a Álvaro Gonçalves tirassem o coração pelas costas e a Pero Coelho pelo peito (...) E quis que o fizessem na minha presença enquanto comia (...)”</i> (p. 173-174)</p>	<p>Afonso Santa Clara</p> <p>Dr. Álvaro Gonçalves</p> <p>Dr. Pedro Coelho, padrinho de baptismo de Pedro</p> <p>Engenheiro Diogo Pacheco</p> <p>Dona Zilda: - secretária do tempo do avô Dinis; Pedro acha que ela foi “amante do velho” (p. 125); - “comanda a brigada da fofoca, da má-língua, da quadrilhice” (p.33); - É ela quem envenena a reputação de Inês por causa da família Castro; - Sabe os segredos de toda a gente, inclusive das amantes do patrão, Afonso Santa Clara; - é ela quem informa a esposa Beatriz da morada onde Afonso morreu (p.164).</p>	<p>Afonso Rey</p> <p>Diogo Lopes: cidadão <i>Ípsilon</i>, por aritmia cardíaca; -espião: faz-se passar por afinador de pianos, mas é membro do Sistema e da Organização da Polícia Política (p.182-183); - envolve Pedro Rey na organização clandestina, denunciando e condenando Pedro à morte: <i>“Quando, no dia um de Janeiro de 2105 me foram buscar a casa com uma sentença de condenação à morte por actividades subversivas, calculei que o Diogo Lopes (...) pertencesse a uma qualquer organização da polícia política do Governo Nacional encarregado de caçar imbecis com desgostos de amor, e esta era uma forma diabolicamente limpa de me condenarem (...). Os três homens, que vinham à paisana, identificaram-se como agentes de ligação entre os Serviços de Protecção do Planeta (o temido SPP) e os serviços Prisionais de Penas ípsilon. Um oficial e dois subalternos.”</i> (p.191-192)</p>	<p>Afonso Madeira: - fiel escudeiro; - é acusado de ter forçado uma “mulher séria a cometer adultério: <i>Eu, o justiceiro, conhecido pelo rigor das minhas sentenças, não podia hesitar: mandei capar Afonso Madeira, que disso veio a falecer.”</i> (p.178)</p>	<p>Afonso Madeira: - 40 anos, economista; - colega de trabalho e amigo de Pedro; - espécie de “consciência” de Pedro: é ele quem o alerta para os boatos no escritório: <i>“No bar da firma encontro Afonso Madeira, economista, um dos poucos aqui dentro com quem mantenho uma relação mais próxima. (...) Andas a arranjar lenha para te queimares, diz ele, mas como te compreendo. A mulher é deslumbrante”</i> (p. 18) - fala de Constança: <i>“Ao quarto dia apareceu-me o Afonso Madeira, Pedro as pessoas estão preocupadas, a Constança não se conforma parece que ontem se sentiu mal, desmaiou (...) Estás a dar razão a quem pensa (e diz e comenta) que tens um romance escaldante com a Inês Castro e que entraste em depressão pelo facto de ela ter sido despedida. Da firma do teu pai. E por causa desse mesmo romance (...)”</i> (p.52-53)</p>	<p>Afonso: - sócio de Pedro num negócio de madeiras; - amigo de Pedro e Inês; - aconselha Pedro a esquecer Inês e fala-lhe de Constança, mas Pedro recusa conhecê-la.</p>



5. O(s) Espaço(s)

Completa o diagrama seguinte, registrando os ESPAÇOS (físicos) onde se desenrolam as histórias da obra em estudo:

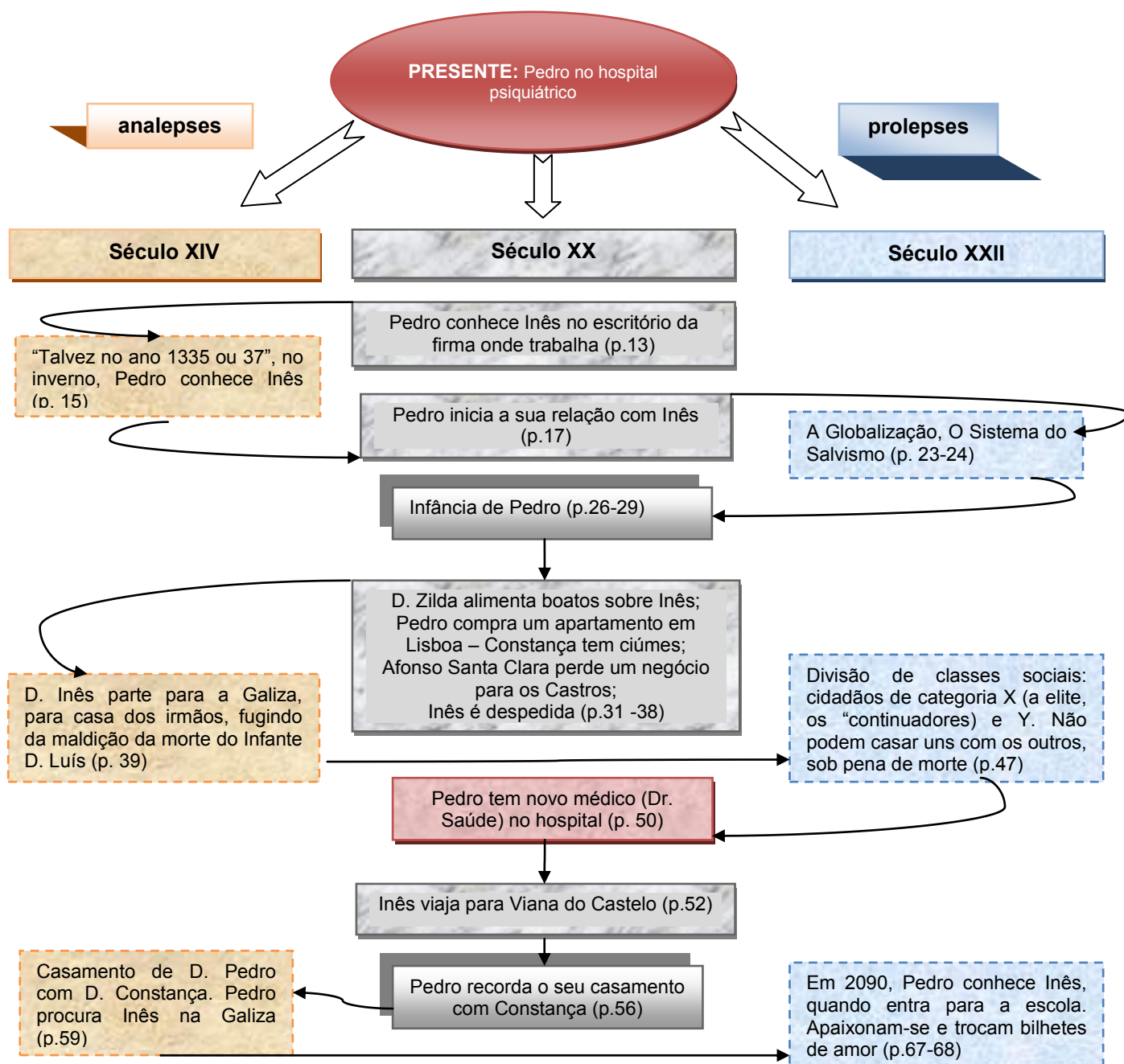


DATA	(NOME DA ESCOLA)	(ANO LETIVO)	NÍVEL: 9º
SEQUÊNCIA DIDÁTICA: A Trança de Inês	DISCIPLINA: PORTUGUÊS	FICHA INFORMATIVA Leitura: Categorias da Narrativa - TEMPO -	

6.1. Tempo do DISCURSO

Verifica como o tempo do discurso (com analepses e prolepses) organiza o tempo narrativo na obra, entrançando as três histórias, reproduzindo a *“intemporalidade da paixão”* de Pedro por Inês, e que, para Pedro *“É como se tudo fosse agora”* (tempo **PSICOLÓGICO** do protagonista/ narrador):

“... este caos que vai na minha cabeça e que tantas vezes me faz confundir o tempo com o tempo com o tempo”
(p. 21)



DATA	(NOME DA ESCOLA)	(ANO LETIVO)	NÍVEL: 9º
SEQUÊNCIA DIDÁTICA: A Trança de Inês	DISCIPLINA: PORTUGUÊS	FICHA DE TRABALHO Leitura: Categorias da Narrativa - TEMPO -	

E
T
A
P
A

3

6.2. Tempo da(s) HISTÓRIA(S)

*“Naquele **século catorze** que tantas vezes se me torna presente, encontro a demora da adolescência da história, o tempo detendo-se na penumbra dos castelos de pedra. No **final do século vinte**, que me trouxe a este cativo, descobro um ritmo diferente, mais vivo, mais rápido. Mas no **princípio do século vinte e dois** que agora frequentemente me aparece, tudo se passa em clarões velocíssimos numa sucessão de imagens iluminadas (...) como se o tempo tivesse envelhecido e estivesse com pressa de morrer.”*
(p.21-22)

Faz o levantamento do tempo em que decorrem as histórias de Pedro e Inês, colocando os acontecimentos por ordem cronológica:

Século XIV

- Corresponde ao período de vida de D. Pedro: 1320-1367 (p.215);
- c. de 1335-37: Pedro conhece Inês (p.15);
- “sol nascente” da primeira noite de Pedro com Inês (p.19);
- tempo do romance de Pedro com Inês (p. 112);
- 7 de Janeiro de 1365: morte de Inês (p.116);
- dois anos depois de morta (1367) é prestada homenagem a Inês como rainha (p. 199-200).

Século XX

- Corresponde ao período de vida de Pedro Santa Clara: 1963-2006 (p. 215);
- Infância
- Tempo de estudante
- Tempo do casamento com Constança
- No verão de 2000 pede o divórcio a Constança
- Ceia do Natal de 2000
- Noite/madrugada de 1 de Janeiro de 2001
- É internado no Hospital Psiquiátrico onde fica “cinco anos” (p.?)
- Morre em 2006.

Século XXII

- Corresponde ao período de vida de Pedro Rey: 2084-2105 (p. 215);
- 2090: conhece Inês na escola (p. 67);
- “por volta dos catorze, quinze anos”: pai de Pedro adverte-o sobre a sua atração por Inês (p. 67);
- “noite de chuva”: Pedro espera por notícias de Inês; “dois dias depois, reencontra-a na escola (p. 70);
- 2103: Inês é repreendida por querer usar papel para um trabalho (p. 72);
- “último dia de escola”: Pedro recebe o cartão de cidadão Y e Inês de X (p.74-75);
- Tarde e noite de Pedro e Inês em casa de amigos no Aldeamento (p. 136);
- “na quinta-feira foram buscá-la porque a Inês está grávida” (p. 186);
- Pedro pede ajuda a seu pai no tribunal, onde espera “três horas” (p.187);
- 1 Janeiro de 2105: Pedro suicida-se (p.192).

DATA	(NOME DA ESCOLA)	(ANO LETIVO)	NÍVEL: 9º
SEQUÊNCIA DIDÁTICA: A Trança de Inês		DISCIPLINA: PORTUGUÊS	FICHA DE TRABALHO Conhecimento Explícito da Língua: PONTUAÇÃO

1. Pontua o seguinte excerto adaptado das páginas 8-10 da obra em estudo.
Faz as alterações necessárias:

“Agora finjo que durmo. Volto-me com um resmungo, deixo cair um fio de baba pelo canto da boca.

O enfermeiro entra.

O doutorzinho está à tua espera, lazarento. Já ouvi falar deste novo médico (...). Interroga-me num gabinete demasiado pequeno com o ar condicionado no máximo e tenho frio, não consigo pensar, dar respostas coerentes (...) e o doutorzinho, que idade tinha quando morreram os seus pais, como é que reagiu, sente-se culpado, e eu, ninguém morreu, nunca ninguém morre, só quem nós matamos na memória, no pensamento e no coração

claro, mas não é isso, o que perguntamos é se, tenho frio, viu o seu pai morto, a sua mãe, algum irmão, diga-nos o que sentiu senhor Pedro Santa Clara. Não senti nada, fui eu que os matei no coração no pensamento e na memória, porque tenho a memória o pensamento e o coração ocupados com outras coisas

tente lembrar-se, não me lixem os cornos, queríamos perceber a sua infância, estou cansado, alguém abusou, vá para o caralho, doutor, com o seu Freud desenterrado, o seu plural majestático e a sua psiquiatria de compêndio, tenho a certeza que você é que levou no cu aos seis anos, pra cima de mim não

o senhor Santa Clara não precisa de me ofender, acalme-o, senhor enfermeiro, eu

cala-te, cabrão, se não queres ir para a cela à prova de som metido numa camisa-de-forças, o senhor doutor só te quer ajudar minha besta

tenho frio, quero o colete-de-forças, este doutorzinho saído dos cueiros não percebe nada, não sabe quem eu sou

pois, já sabemos que és o D. Pedro, maluco de merda, responde, responde, responde, responde

Mas eu não quero responder (...), começo a gritar Inês, Inês, Inês, Inês, Inês, espetam-me uma injeção ao acaso no corpo que se debate (...).”

Agora finjo que durmo. Volto-me com um resmungo, deixo cair um fio de baba pelo canto da boca.

O enfermeiro entra.

- O doutorzinho está à tua espera, lazarento.

Já ouvi falar deste novo médico. Interroga-me num gabinete demasiado pequeno com o ar condicionado no máximo e tenho frio, não consigo pensar, dar respostas coerentes. E o doutorzinho:

- Que idade tinha quando morreram os seus pais? Como é que reagiu? Sente-se culpado?

E eu:

- Ninguém morreu, nunca ninguém morre, só quem nós matamos na memória, no pensamento e no coração...

- Claro, mas não é isso, o que perguntamos é se...

- Tenho frio...

- ... viu o seu pai morto, a sua mãe, algum irmão? Diga-nos o que sentiu, senhor Pedro Santa Clara.

- Não senti nada, fui eu que os matei no coração, no pensamento e na memória, porque tenho a memória, o pensamento e o coração ocupados com outras coisas

- Tente lembrar-se...

- Não me lixem os cornos!

- Queríamos perceber a sua infância...

- Estou cansado!

- Alguém abusou ...

- Vá para o caralho, doutor! Com o seu Freud desenterrado, o seu plural majestático e a sua psiquiatria de compêndio! Tenho a certeza que você é que levou no cu aos seis anos! Pra cima de mim, não!

- O senhor Santa Clara não precisa de me ofender! Acalme-o, senhor enfermeiro!

- Eu...

- Cala-te, cabrão, se não queres ir para a cela à prova de som, metido numa camisa-de-forças! O senhor doutor só te quer ajudar, minha besta!

- Tenho frio... Quero o colete-de-forças... Este doutorzinho saído dos cueiros, não percebe nada! Não sabe quem eu sou...

- Pois, já sabemos que és o D. Pedro, maluco de merda! Responde. Responde! Responde, responde!!

Mas eu não quero responder (...), começo a gritar :

- Inês. Inês... Inês! Inês! Inês!!

Espetam-me uma injeção ao acaso no corpo que se debate.

DATA	(NOME DA ESCOLA)	(ANO LETIVO)
SEQUÊNCIA DIDÁTICA: A Trança de Inês	DISCIPLINA: PORTUGUÊS	FICHA DE TRABALHO Conhecimento Explícito da Língua: PONTUAÇÃO

1. Pontua o seguinte excerto da pág.13 da obra em estudo. Faz as alterações necessárias:

“A dona Zilda entrou com pezinhos de lã, senhor doutor o cafezinho, se o senhor doutor me desse licença precisava que me ouvisse um instante, um minutinho só.

Já desisti de explicar à dona Zilda que não sou doutor. Ela é uma secretária à antiga, herdei-a do meu avô, toda a vida secretariou doutores e tem imensa vergonha desta despromoção que é trabalhar para um sujeito sem título acadêmico.

Portanto, se o senhor doutor permitisse, eu ausentava-me três dias para cuidar da minha mãe que tem noventa anos e apanhou uma forte gripe. Esta Joana é capaz de não dar conta de tudo mas agora entrou uma moça nova para as relações públicas que também tem formação de secretária, já lhe falei e ela não se importa, se o senhor doutor autorizasse eu já não vinha de tarde.

Está autorizada, dona Zilda, mande cá a menina das relações públicas, vejo que já tratou de tudo, aliás como sempre, vá descansada que elas cá se hão-de desenrascar.

Fico-lhe muito grata, senhor doutor e já liguei para a florista, está resolvido o assunto da senhora dona Constança e o doutor Almeida aguarda uma palavrinha do senhor para marcar a reunião. Ah, e o seu paizinho não vem de manhã.

Com pequenas variantes um dia como os outros, até que bateste levemente na porta e inundaste a minha sala com a água clara dos teus olhos e salvaste a minha vida com o filtro mágico do teu sorriso e acendeste o mundo com o ouro da tua trança semidesfeita e disseste, venho saber no que posso ajudá-lo, o meu nome é Inês.”

A dona Zilda entrou, com pezinhos de lã:

- Senhor doutor, o cafezinho... Se o senhor doutor me desse licença, precisava que me ouvisse um instante, um minutinho só.

Já desisti de explicar à dona Zilda que não sou doutor. Ela é uma secretária à antiga, herdei-a do meu avô, toda a vida secretariou doutores e tem imensa vergonha desta despromoção que é trabalhar para um sujeito sem título acadêmico.

- ... Portanto, se o senhor doutor permitisse, eu ausentava-me três dias para cuidar da minha mãe que tem noventa anos e apanhou uma forte gripe. Esta Joana é capaz de não dar conta de tudo, mas agora entrou uma moça nova para as relações públicas que também tem formação de secretária. Já lhe falei e ela não se importa. Se o senhor doutor autorizasse, eu já não vinha de tarde.

- Está autorizada, dona Zilda! Mande cá a menina das relações públicas. Vejo que já tratou de tudo, aliás como sempre! Vá descansada que elas cá se hão de desenrascar.

- Fico-lhe muito grata, senhor doutor! E já liguei para a florista, está resolvido o assunto da senhora dona Constança... E o doutor Almeida aguarda uma palavrinha do senhor para marcar a reunião. Ah! O seu paizinho não vem de manhã...

Com pequenas variantes, um dia como os outros... Até que bateste levemente na porta, inundaste a minha sala com a água clara dos teus olhos, salvaste a minha vida com o filtro mágico do teu sorriso, acendeste o mundo com o ouro da tua trança semidesfeita e disseste:

- Venho saber no que posso ajudá-lo. O meu nome é Inês.

DATA	(NOME DA ESCOLA)	(ANO LETIVO)	NÍVEL: 9º
SEQUÊNCIA DIDÁTICA: A Trança de Inês	DISCIPLINA: PORTUGUÊS	FICHA DE TRABALHO Conhecimento Explícito da Língua: PONTUAÇÃO	

3. Pontua o seguinte excerto adaptado das páginas 140-142 da obra em estudo.

Faz as alterações necessárias:

“Despertei entre formas furtivas que o nevoeiro formava ao dissipar-se, (...) agora que alguma luz penetrava entre farrapos de algodão desfiando-se. E foi então que ouvi as vozes.

Alteza, alteza, senhor Dom Pedro.

Vinham de longe, como de outro mundo e eram tão aterradoras como o silêncio. (...)

Senhor Dom Pedro, onde estais, senhor e eu calado, hirtto, à espera que alguma forma medonha surgisse por entre as árvores (...).

Senhor dom Pedro, atendei por Deus, há horas que vos buscamos, senhor, senhor

Afastavam-se agora. E quando já não podia ouvi-los apercebi-me da minha loucura, que sandíce me tomara para assim enganar os meus fiéis cavaleiros que a esta hora me julgariam perdido no nevoeiro ou quem sabe esfacelado pelo urso.

Então, como voltando aos meus sentidos, cavalguei em direção ao lugar donde me parecera ouvir vozes e bradei, sustei lá, estou aqui! mas não obtive resposta (...)

Sustei lá, estou aqui! (...)

Os homens não mostraram alegria por verme são e salvo. Estacaram. Voltaram-se devagar e a passo, como se lhes custasse, dirigiram-se ao meu encontro de gesto pesado e olhos baixos. O meu fiel escudeiro Estevão Lobato, que eu não tinha trazido na caçada porque o incumbira de outros afazeres, estava agora estranhamente entre eles. Desmontou, pôs um joelho em terra e com a voz estrangulada pelo pranto pronunciou as palavras entre todas horrendas,

Senhor, Inês é morta.

Que dizes, sandeu, e desembainhei a espada disposto a cortar-lhe a cabeça por tanto atrevimento. Mas todos tinham desmontado e sustiveram o meu gesto que ainda era de incredulidade e assombro.

Matai-me senhor, que mil vezes queria estar morto do que trazer-vos tais novas. Mas a verdade que me cumpre dizer-vos é que El-Rei vosso pai mandou que matassem Inês. E os seus

Não quis ouvir mais. Não podia ouvir mais. Não sofreria ouvir mais. Disparei a galope com todos os homens seguindo-me (...).”

Despertei entre formas furtivas que o nevoeiro formava ao dissipar-se, agora que alguma luz penetrava entre farrapos de algodão desfiando-se. E foi então que ouvi as vozes:

- Alteza! Alteza, senhor Dom Pedro!

Vinham de longe, como de outro mundo e eram tão aterradoras como o silêncio:

- Senhor Dom Pedro! Onde estais, senhor?

E eu calado, hirtto, à espera que alguma forma medonha surgisse por entre as árvores.

- Senhor dom Pedro, atendei por Deus! Há horas que vos buscamos, senhor! Senhor!..

Afastavam-se agora. E quando já não podia ouvi-los apercebi-me da minha loucura, que sandíce me tomara para assim enganar os meus fiéis cavaleiros que a esta hora me julgariam perdido no nevoeiro ou quem sabe esfacelado pelo urso.

Então, como voltando aos meus sentidos, cavalguei em direção ao lugar donde me parecera ouvir vozes e bradei:

- Sustei lá, estou aqui! - Mas não obtive resposta. - Sustei lá! Estou aqui!

Os homens não mostraram alegria por verme são e salvo. Estacaram. Voltaram-se devagar e a passo, como se lhes custasse, dirigiram-se ao meu encontro de gesto pesado e olhos baixos. O meu fiel escudeiro Estevão Lobato, que eu não tinha trazido na caçada porque o incumbira de outros afazeres, estava agora estranhamente entre eles. Desmontou, pôs um joelho em terra e, com a voz estrangulada pelo pranto, pronunciou as palavras, entre todas, horrendas:

- Senhor, Inês é morta!

- Que dizes, sandeu?! - e desembainhei a espada disposto a cortar-lhe a cabeça por tanto atrevimento. Mas todos tinham desmontado e sustiveram o meu gesto que ainda era de incredulidade e assombro.

- Matai-me senhor, que mil vezes queria estar morto do que trazer-vos tais novas. Mas a verdade que me cumpre dizer-vos é que El-Rei vosso pai mandou que matassem Inês. E os seus...

Não quis ouvir mais. Não podia ouvir mais! Não sofreria ouvir mais! Disparei a galope com todos os homens seguindo-me.

DATA	(NOME DA ESCOLA)	(ANO LETIVO)	NÍVEL: 9º
SEQUÊNCIA DIDÁTICA: A Trança de Inês	DISCIPLINA: PORTUGUÊS	FICHA DE TRABALHO Conhecimento Explícito da Língua: PONTUAÇÃO	

4. Pontua o seguinte excerto adaptado das páginas 187-188 da obra em estudo.
Faz as alterações necessárias:

“O meu pai, o Juíz Afonso Rey, recebe-me no tribunal, depois de me ter feito esperar três horas num corredor gelado, vigiado por dois seguranças gigantes que me olham como se eu fosse um malfeitor. Por fim manda-me entrar.

Perceba, diz ele, que isto é uma excepção absoluta. Não costumo receber indivíduos da classe inferior, muito menos os que desonram a família.

Fico sem saber se os serviços já detectaram que eu sou o culpado pela tua gravidez. Fico sem saber a que desonra ele se refere. Mas prossigo.

Uma amiga minha, Inês de Castro, foi presa por

Não vem aqui ensinar-me o meu dever, pois não?

Só queria explicar que ela não é culpada, que eu

(Esqueci todo o discurso que trazia preparado e sei que deste homem não conseguirei qualquer benevolência)

eu, eu, é que tive a culpa do que aconteceu com ela, por isso, se fosse possível, eu gostaria de ser condenado em vez dela. Não me negue isso, pai.

Pai? Você, seu imbecil, atreve-se a chamar-me pai? Ponha-se lá fora imediatamente antes que os meus seguranças lhe partam os ossos e o atirem para uma rua onde não passe ninguém durante dias e dias e dias. Eles conhecem esses lugares. Segurança!

Toca uma campainha e os gorilas surgem.

Levem esse lixo daqui. E não quero ser incomodado.”

O meu pai, o Juíz Afonso Rey, recebe-me no tribunal, depois de me ter feito esperar três horas num corredor gelado, vigiado por dois seguranças gigantes que me olham como se eu fosse um malfeitor. Por fim manda-me entrar.

- Perceba... - diz ele - Isto é uma excepção absoluta. Não costumo receber indivíduos da classe inferior, muito menos os que desonram a família.

Fico sem saber se os serviços já detetaram que eu sou o culpado pela tua gravidez. Fico sem saber a que desonra ele se refere. Mas prossigo.

- Uma amiga minha, Inês de Castro, foi presa por... - ele interrompe-me.

- Não vem aqui ensinar-me o meu dever, pois não?

- Só queria explicar que ela não é culpada. Que eu... - Esqueci todo o discurso que trazia preparado e sei que deste homem não conseguirei qualquer benevolência.

- Eu ... Eu sou que tive a culpa do que aconteceu com ela. Por isso, se fosse possível, eu gostaria de ser condenado em vez dela. Não me negue isso, pai.

- Pai?! Você, seu imbecil, atreve-se a chamar-me pai? Ponha-se lá fora imediatamente, antes que os meus seguranças lhe partam os ossos e o atirem para uma rua onde não passe ninguém durante dias e dias e dias. Eles conhecem esses lugares! Segurança!

Toca uma campainha e os gorilas surgem.

- Levem esse lixo daqui. E não quero ser incomodado.”

DATA	(NOME DA ESCOLA)	(ANO LETIVO)	NÍVEL: 9º
SEQUÊNCIA DIDÁTICA: A Trança de Inês	DISCIPLINA: PORTUGUÊS	OFICINA DE ESCRITA <i>Guião</i>	

Aplica o que aprendeste sobre a ESCRITA de *guiões* e transforma o texto que pontuaste em cena(s) para filme:

Agora finjo que durmo. Volto-me com um resmungo, deixo cair um fio de baba pelo canto da boca.

O enfermeiro entra.

- O doutorzinho está à tua espera, lazarento.

Já ouvi falar deste novo médico. Interroga-me num gabinete demasiado pequeno com o ar condicionado no máximo e tenho frio, não consigo pensar, dar respostas coerentes. E o doutorzinho:

- *Que idade tinha quando morreram os seus pais? Como é que reagiu? Sente-se culpado?*

E eu:

- *Ninguém morreu, nunca ninguém morre! Só quem nós matamos na memória, no pensamento e no coração...*

- *Claro... Mas não é isso. O que perguntamos é se...*

- *Tenho frio...*

- *... viu o seu pai morto, a sua mãe, algum irmão? Diga-nos o que sentiu, senhor Pedro Santa Clara.*

- *Não senti nada, fui eu que os matei no coração, no pensamento e na memória, porque tenho a memória, o pensamento e o coração ocupados com outras coisas*

- *Tente lembrar-se...*

- *Não me lixem os cornos...*

- *Queríamos perceber a sua infância...*

- *Estou cansado!*

- *Alguém abusou ...*

- *Vá para o caralho, doutor! Com o seu Freud desenterrado, o seu plural majestático e a sua psiquiatria de compêndio! Tenho a certeza que você é que levou no cu aos seis anos! Pra cima de mim, não!*

- *O senhor Santa Clara não precisa de me ofender! Acalme-o, senhor enfermeiro!*

- *Eu...*

- *Calá-te, cabrão, se não queres ir para a cela à prova de som, metido numa camisa-de-forças! O senhor doutor só te quer ajudar, minha besta!*

- *Tenho frio... Quero o colete-de-forças... Este doutorzinho saído dos cueiros, não percebe nada! Não sabe quem eu sou...*

- *Pois, já sabemos que és o D. Pedro, maluco de merda! Responde. Responde! Responde, responde!!*

Mas eu não quero responder. Começo a gritar:

- *Inês. Inês... Inês! Inês! Inês!!*

Espetam-me uma injeção ao acaso no corpo que se debate.

GUIÃO:

INT. / QUARTO / DIA

PEDRO (38), deitado na cama, finge que dorme. Revolve-se na cama, resmungando. Vê-se cair um fio de baba pelo canto da sua boca.

ENFERMEIRO

(entrando no quarto)

O doutorzinho está à tua espera, lazarento.

ECLIPSE

INT. / Consultório/ DIA

PEDRO entra no consultório. Treme de frio. Olha para o aparelho de ar condicionado. O MÉDICO (28) está sentado à secretária. O ENFERMEIRO (35) conduz PEDRO à cadeira oposta à secretária. O MÉDICO fala, mas PEDRO não ouve logo. O MÉDICO insiste.

MÉDICO

Que idade tinha quando morreram os seus pais?
Como é que reagiu? Sente-se culpado?

PEDRO
Ninguém morreu, nunca ninguém morre...
Só quem nós matamos na memória, no pensamento e no coração...

MÉDICO
Claro, mas não é isso... O que perguntamos é se...

PEDRO
(interrompendo)
Tenho frio...

MÉDICO
... viu o seu pai morto? A sua mãe, algum irmão?
Diga-nos o que sentiu, senhor Pedro Santa Clara.

PEDRO
Não senti nada. Fui eu que os matei no coração, no pensamento e na memória!
Tenho a memória, o pensamento e o coração ocupados com outras coisas...

MÉDICO
Tente lembrar-se...

PEDRO
(balbuciando)
Não me lixem os cornos...

MÉDICO
Queríamos perceber a sua infância...

PEDRO
(gradualmente mais inquieto)
Estou cansado!

MÉDICO
Alguém abusou ...

PEDRO
(irritado, mexendo-se na cadeira, aproximando-se do MÉDICO)
Vá para o caralho, doutor!
Com o seu Freud desenterrado! O seu plural majestático! A sua psiquiatria de compêndio!
Tenho a certeza que você é que levou no cu aos seis anos!
Pra cima de mim, não!

MÉDICO
(assustado)
O senhor Santa Clara não precisa de me ofender!
Acalme-o, senhor enfermeiro!

O ENFERMEIRO aproxima-se de PEDRO.

PEDRO
(momentaneamente intimidado pelo ENFERMEIRO)
Eu...

ENFERMEIRO
Cala-te, cabrão, se não queres ir para a cela à prova de som, metido numa camisa-de-forças!
O senhor doutor só te quer ajudar, minha besta!

PEDRO
Tenho frio... Quero o colete-de-forças...
Este doutorzinho saído dos cueiros, não percebe nada!
Não sabe quem eu sou...

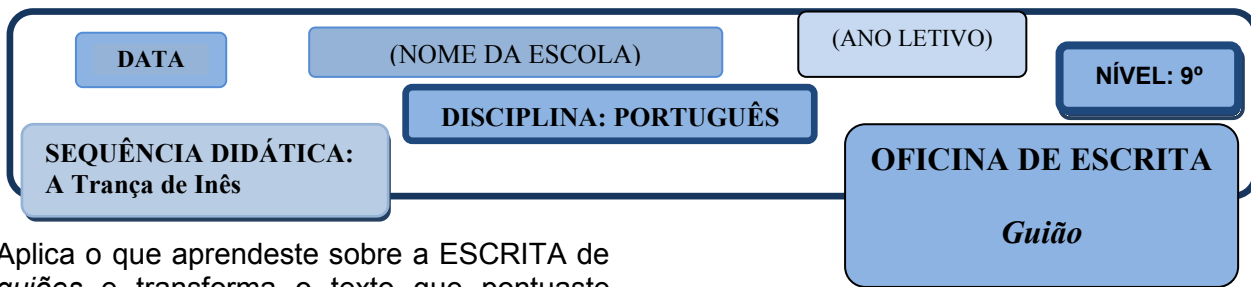
ENFERMEIRO
(ameaçador)
Pois, já sabemos que és o D. Pedro, maluco de merda!
Responde. Responde! Responde, responde!!

PEDRO
(aos gritos)
Inês. Inês... Inês! Inês! Inês!!

PEDRO debate-se e o ENFERMEIRO agarra-o. Espeta-lhe uma agulha.

PEDRO contorce-se até cair no chão.

FADE OUT



Aplica o que aprendeste sobre a ESCRITA de *guiões* e transforma o texto que pontuaste numa cena para filme:

*A dona Zilda entrou, com pezinhos de lã:
- Senhor doutor, o cafezinho... Se o senhor doutor me desse licença, precisava que me ouvisse um instante, um minutinho só.*

Já desisti de explicar à dona Zilda que não sou doutor. Ela é uma secretária à antiga, herdei-a do meu avô, toda a vida secretariou doutores e tem imensa vergonha desta despromoção que é trabalhar para um sujeito sem título académico.

... Portanto, se o senhor doutor permitisse, eu ausentava-me três dias para cuidar da minha mãe que tem noventa anos e apanhou uma forte gripe. Esta Joana é capaz de não dar conta de tudo, mas agora entrou uma moça nova para as relações públicas que também tem formação de secretária. Já lhe falei e ela não se importa. Se o senhor doutor autorizasse, eu já não vinha de tarde.

- Está autorizada, dona Zilda! Mande cá a menina das relações públicas. Vejo que já tratou de tudo, aliás como sempre! Vá descansada que elas cá se hão-de desenrascar.

- Fico-lhe muito grata, senhor doutor! E já liguei para a florista, está resolvido o assunto da senhora dona Constança... E o doutor Almeida aguarda uma palavrinha do senhor para marcar a reunião. Ah! O seu paizinho não vem de manhã...

Com pequenas variantes, um dia como os outros... Até que bateste levemente na porta, inundaste a minha sala com a água clara dos teus olhos, salvaste a minha vida com o filtro mágico do teu sorriso, acendeste o mundo com o ouro da tua trança semidesfeita e disseste:

- Venho saber no que posso ajudá-lo. O meu nome é Inês.

GUIÃO:

Interior/ Escritório/ Dia

ZILDA

(entra, devagar)

Senhor doutor, o cafezinho... Se o senhor doutor me desse licença, precisava que me ouvisse um instante, um minutinho só.

(ZILDA (60) continua a falar, dá o café a PEDRO (35), sentado na secretária)

Se o senhor doutor permitisse, eu ausentava-me três dias para cuidar da minha mãe que tem noventa anos e apanhou uma forte gripe. A Joana é capaz de não dar conta de tudo, mas agora entrou uma moça nova para as relações públicas que também tem formação de secretária. Já lhe falei e ela não se importa. Se o senhor doutor autorizasse, eu já não vinha de tarde.

PEDRO

Está autorizada, dona Zilda! Mande cá a menina das relações públicas. Vejo que já tratou de tudo, aliás como sempre! Vá descansada que elas cá se hão de desenrascar.

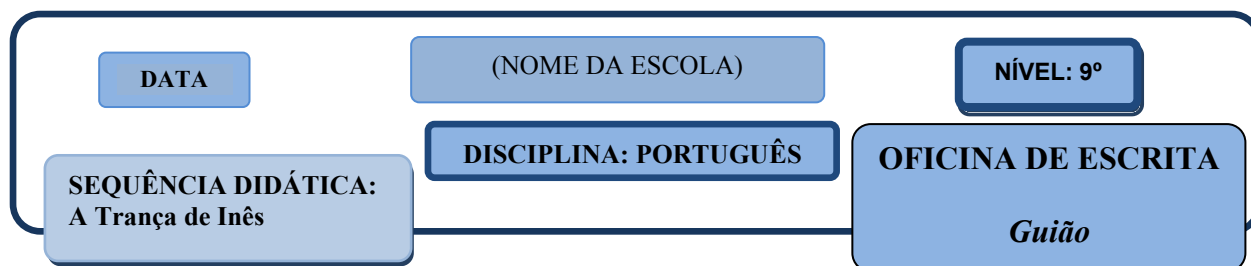
ZILDA

Fico-lhe muito grata, senhor doutor! E já liguei para a florista, está resolvido o assunto da senhora dona Constança... E o doutor Almeida aguarda uma palavrinha do senhor para marcar a reunião. Ah! O seu paizinho não vem de manhã...

ELIPSE

INÊS

(batendo na porta, antes de entrar)
Venho saber no que posso ajudá-lo.
O meu nome é Inês.



Aplica o que aprendeste sobre a ESCRITA de *guiões* e transforma o texto que pontuaste numa cena para filme:

GUIÃO

EXT. / FLORESTA / AMANHECER

PEDRO (35), encostado a uma árvore, desperta.
Ouvem-se vozes ao longe.

VOZES (off)

Alteza! Alteza, senhor Dom Pedro!
Senhor Dom Pedro! Onde estais, senhor?

PEDRO finge esconder-se.

VOZES (off)

Senhor dom Pedro! Atendei, por Deus!
Há horas que vos buscamos, senhor! Senhor!...

As VOZES vão sumindo, cada vez mais longínquas.
PEDRO levanta-se e monta no seu cavalo em direção às vozes.

PEDRO

(aos gritos, do cavalo)
Sustei lá! Estou aqui!

(silêncio)

Estou aqui!

HOMENS a cavalo, devagar e a passo, aproximam-se de PEDRO. Formam um semicírculo à sua volta. Param. Um deles, ESTEVÃO (30), desmonta, põe um joelho em terra e aproxima-se de PEDRO.

ESCUDEIRO

(voz embargada)
Senhor, Inês é morta!

Os restantes CAVALEIROS desmontam dos cavalos.

PEDRO

(incrédulo, ameaçando desembainhar a espada)
Que dizes, sandeu?!

ESCUDEIRO

(de olhos no chão)

Matai-me senhor, que mil vezes queria estar morto do que trazer-vos tais novas.

Mas, a verdade que me cumpre dizer-vos, é que El-Rei vosso pai mandou que matassem Inês. E os seus...

PEDRO não ouve o resto. Sai a galope. Os outros CAVALEIROS montam de novo e seguem-no.

FADE OUT

Despertei entre formas furtivas que o nevoeiro formava ao dissipar-se, agora que alguma luz penetrava entre farrapos de algodão desfiando-se. E foi então que ouvi as vozes:

- Alteza! Alteza, senhor Dom Pedro!

Vinham de longe, como de outro mundo e eram tão aterradoras como o silêncio:

- Senhor Dom Pedro! Onde estais, senhor?

E eu calado, hirtto, à espera que alguma forma medonha surgisse por entre as árvores.

- Senhor dom Pedro, atendei por Deus! Há horas que vos buscamos, senhor! Senhor!...

Afastavam-se agora. E quando já não podia ouvi-los apercebi-me da minha loucura, que sandice me tomara para assim enganar os meus fiéis cavaleiros que a esta hora me julgariam perdido no nevoeiro ou quem sabe esfacelado pelo urso.

Então, como voltando aos meus sentidos, cavalguei em direção ao lugar donde me parecera ouvir vozes e bradei,:

- Sustei lá, estou aqui! - Mas não obtive resposta. - Sustei lá! Estou aqui!

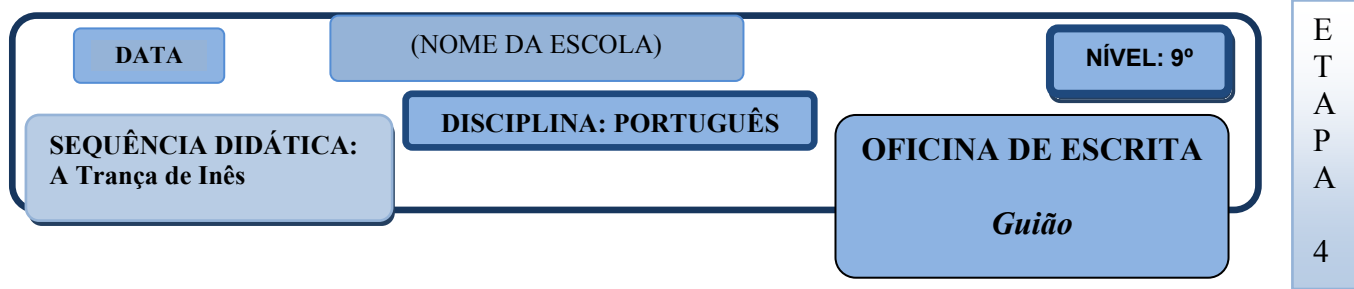
Os homens não mostraram alegria por verme são e salvo. Estacaram. Voltaram-se devagar e a passo, como se lhes custasse, dirigiram-se ao meu encontro de gesto pesado e olhos baixos. O meu fiel escudeiro Estevão Lobato, que eu não tinha trazido na caçada porque o incumbira de outros afazeres, estava agora estranhamente entre eles. Desmontou, pôs um joelho em terra e, com a voz estrangulada pelo pranto, pronunciou as palavras, entre todas, horrendas:

- Senhor, Inês é morta!

- Que dizes, sandeu?! - e desembainhei a espada disposto a cortar-lhe a cabeça por tanto atrevimento. Mas todos tinham desmontado e sustiveram o meu gesto que ainda era de incredulidade e assombro.

- Matai-me senhor, que mil vezes queria estar morto do que trazer-vos tais novas. Mas a verdade que me cumpre dizer-vos é que El-Rei vosso pai mandou que matassem Inês. E os seus...

Não quis ouvir mais. Não podia ouvir mais. Não sofreria ouvir mais. Disparei a galope com todos os homens seguindo-me.



Aplica o que aprendeste sobre a ESCRITA de *guiões* e transforma o texto que pontuaste em cena(s) para filme:

O meu pai, o Juiz Afonso Rey, recebe-me no tribunal, depois de me ter feito esperar três horas num corredor gelado, vigiado por dois seguranças gigantes que me olham como se eu fosse um malfeitor. Por fim manda-me entrar.

- Perceba... - diz ele - *Isto é uma exceção absoluta. Não costumo receber indivíduos da classe inferior, muito menos os que desonram a família.*

Fico sem saber se os serviços já detectaram que eu sou o culpado pela tua gravidez. Fico sem saber a que desonra ele se refere. Mas prossigo.

- *Uma amiga minha, Inês de Castro, foi presa por...* - ele interrompe-me.

- *Não vem aqui ensinar-me o meu dever, pois não?*

- *Só queria explicar que ela não é culpada. Que eu... - Esqueci todo o discurso que trazia preparado e sei que deste homem não conseguirei qualquer benevolência. - Eu ... Eu é que tive a culpa do que aconteceu com ela. Por isso, se fosse possível, eu gostaria de ser condenado em vez dela. Não me negue isso, pai.*

- *Pai?! Você, seu imbecil, atreve-se a chamar-me pai? Ponha-se lá fora imediatamente, antes que os meus seguranças lhe partam os ossos e o atirem para uma rua onde não passe ninguém durante dias e dias e dias. Eles conhecem esses lugares! Segurança!*

Toca uma campainha e os gorilas surgem.

- *Levem esse lixo daqui. E não quero ser incomodado.*

FADE OUT

INT./ TRIBUNAL/ NOITE

AFONSO REY (50) está sentado num púlpito dos juizes. Mexe nuns papéis. Não olha para PEDRO quando este entra nem enquanto PEDRO fala.

AFONSO

Perceba! Isto é uma exceção absoluta. Não costumo receber indivíduos da classe inferior, muito menos os que desonram a família.

PEDRO

Uma amiga minha, Inês de Castro, foi presa por...

AFONSO

(interrompendo, sem fitar PEDRO)
Não vem aqui ensinar-me o meu dever, pois não?

PEDRO

(balbuciando, inseguro)
Só queria explicar que ela não é culpada. Que eu..
Eu ... Eu é que tive a culpa do que aconteceu com ela.
Por isso, se fosse possível,
eu gostaria de ser condenado em vez dela.
Não me negue isso, pai.

AFONSO

(levantando, finalmente a cabeça)
Pai?! Você, seu imbecil, atreve-se a chamar-me pai?
Ponha-se lá fora imediatamente,
antes que os meus seguranças lhe partam os ossos
e o atirem para uma rua onde não passe ninguém
durante dias e dias e dias.
Eles conhecem esses lugares!

(olhando em direção à porta,
carregando numa campainha)
Segurança!

Entram os dois SEGURANÇAS

AFONSO

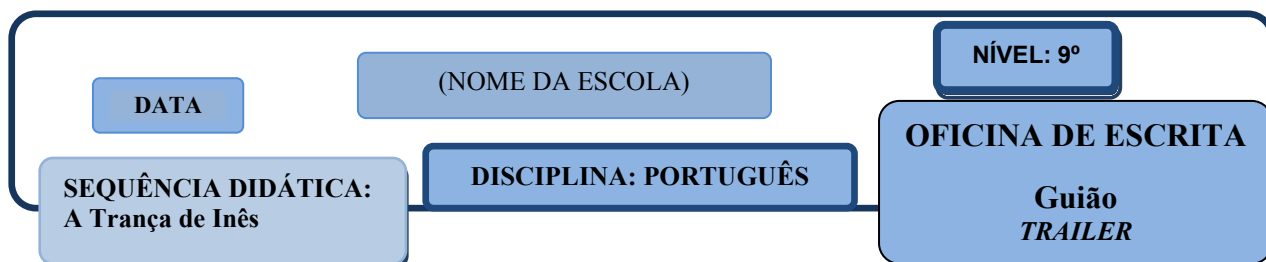
(voltando o olhar para os papeis)
Levem esse lixo daqui.
E não quero ser incomodado.

CORTA PARA:

GUIÃO

INT./ CORREDOR/ NOITE

PEDRO (20) sentado num corredor longo e iluminado. Vê-se um relógio na parede. Marca 17 horas PEDRO olha para o ar condicionado. Tem frio. Esfrega as mãos. Bate o pé. Olha em volta. Dois SEGURANÇAS enormes estão à sua frente, um de cada lado de uma porta. PEDRO olha de novo o relógio. Marca 20 horas. Um dos SEGURANÇAS faz sinal a PEDRO para entrar. PEDRO levanta-se.



Depois de termos escrito a adaptação de cenas separadas de *A Trança de Inês*, chegou a altura de conceber o **guião** para o **trailer** que promovesse o futuro filme da obra integral. Será um trabalho realizado em grupos de três, devidamente planejado e resultado das atividades realizadas ao longo desta sequência de aprendizagem.

FASE 1 – PLANIFICAÇÃO

1. Para planificarem o vosso guião, preencham os seguintes esquemas. Deverão refletir em grupo no sentido de manter a adaptação dos excertos da obra escolhidos para o **trailer**, de forma a esta ser desenvolvida com lógica e coerência.

IDEIA (resume o tema do guião numa frase)		
DESENVOLVIMENTO DA IDEIA (resume o assunto num parágrafo)		
PERSONAGENS (indica nomes e caracteriza-as sumariamente)	PRINCIPAIS	
	SECUNDÁRIAS	
LOCALIZAÇÕES DA AÇÃO	NO TEMPO	
	NO ESPAÇO	
DESENLACE		

2. Após o cumprimento das etapas para a construção lógica do guião, é importante definir o número de cenas e elaborar um breve resumo de cada uma.

CENA 1	PERSONAGENS:	AÇÃO:
	REFERÊNCIA AO TEMPO:	
	REFERÊNCIA AO ESPAÇO:	

CENA 2	PERSONAGENS:	AÇÃO:
	REFERÊNCIA AO TEMPO:	
	REFERÊNCIA AO ESPAÇO:	

CENA 3	PERSONAGENS:	AÇÃO:
	REFERÊNCIA AO TEMPO:	
	REFERÊNCIA AO ESPAÇO:	

CENA 4	PERSONAGENS:	AÇÃO:
	REFERÊNCIA AO TEMPO:	
	REFERÊNCIA AO ESPAÇO:	

CENA 5	PERSONAGENS:	AÇÃO:
	REFERÊNCIA AO TEMPO:	
	REFERÊNCIA AO ESPAÇO:	

CENA 6	PERSONAGENS:	AÇÃO:
	REFERÊNCIA AO TEMPO:	
	REFERÊNCIA AO ESPAÇO:	

FASE 2 – TEXTUALIZAÇÃO

As condições essenciais estão agora reunidas para a redação do vosso guião.

Há ainda outros elementos relativos à formatação que devem encontrar-se no guião, tais como:

FONTE do texto

Courier 12 ou Courier New 12. Espaçamento: 1,5

Não se utilizam *itálicos* nem **negritos**.

FORMATO do papel

Carta ou letter (27.94 cm x 21.59 cm), estando vulgarizado fora dos países anglo-saxónicos, o formato normalizado A4.

MARGENS

Vertical – em cima 2,5 cm e em baixo de 2,5 a 3 cm;

Ação/Cabeçalhos – esquerda 3,5 cm e direita de 3,5 a 4 cm;

Nomes – 9 cm da esquerda (meio);

Diálogo – 6,5 cm da esquerda e 7,5 cm da direita;

Instruções para o ator – esquerda;

Justificação – Diálogo e ação – meio.

CAPA

O **título** a 3/8 da página, centrado e em baixo as indicações de **copyright** e data.

ÚLTIMA PÁGINA

Depois da última linha do guião, inscreve-se o termo FADE OUT, seguido de dois *enters* e a palavra **FIM**, ou **O Fim**, centrado na página.

Já podem passar à ESCRITA do vosso Trabalho Final.

BOM TRABALHO!

DATA	(NOME DA ESCOLA)	NÍVEL: 9º
SEQUÊNCIA DIDÁTICA: <i>A Trança de Inês</i>	DISCIPLINA: PORTUGUÊS	OFICINA DE ESCRITA Guião <i>TRAILER</i>

TRABALHO FINAL – GUIÃO

A Trança de Inês

adaptação para cinema da obra homónima de
Rosa Lobato de Faria

Copyright. [data]

A TRANÇA DE INÊS
- trailer -

Cena 1. Presente - Presente

INT. / QUARTO / DIA

PEDRO (38) está num quarto de hospital pouco iluminado, sem mobília, senão uma cama e com uma janela minúscula que não se vê mas que reflete uma luz artificial em forma de linhas no teto.

PEDRO está deitado de olhos abertos para o teto. Murmura o nome "INÊS".

PEDRO finge que dorme, quando percebe que o ENFERMEIRO (35) está à porta do quarto, agora entreaberta. PEDRO revolve-se na cama, resmungando. Percebe-se o seu corpo magro debaixo dos lençóis.

ENFERMEIRO

(entrando no quarto)

O doutor está à tua espera, lazarento.

ELIPSE

Cena 2. Presente - Presente

INT. / CONSULTÓRIO/ DIA

PEDRO entra no consultório, bem iluminado - ao contrário da cena anterior - por uma janela grande.

PEDRO tem dificuldade em habituar-se à luz. Veste apenas uma bata branca que revela o seu estado débil. PEDRO olha para a janela aberta. Treme de frio.

O MÉDICO (28) está sentado à secretária.

O ENFERMEIRO (35) conduz PEDRO à cadeira oposta à secretária.

O MÉDICO fala, mas PEDRO não ouve logo. Está ausente, desinteressado da conversa, tentando habituar-se à luminosidade do consultório. Vai olhando para a janela.

O MÉDICO insiste. Faz perguntas e regista coisas num papel.

MÉDICO

Que idade tinha quando morreram os seus pais?
Como é que reagiu? Sente-se culpado?

PEDRO

Tenho frio...

MÉDICO

Claro, mas não é isso... O que pergunto, é se...

PEDRO

Ninguém morreu, nunca ninguém morre...

MÉDICO

... viu o seu pai morto? A sua mãe, algum irmão?
O que sentiu, senhor Pedro Santa Clara?

PEDRO

Não senti nada. Fui eu que os matei...

MÉDICO

Tente lembrar-se...

PEDRO

(balbuciando, agitando-se na cadeira)

Inês... Inês...

MÉDICO

A sua infância...

PEDRO

(gradualmente mais inquieto)

Estou cansado...

MÉDICO

Alguém abusou ...

PEDRO

Vai para o caralho, doutor!
Tu é que levaste no cu aos seis anos!

MÉDICO

O senhor Santa Clara não precisa de me ofender!
Enfermeiro!

O ENFERMEIRO aproxima-se de PEDRO.

PEDRO

Eu... Inês...

ENFERMEIRO

Cala-te, cabrão!
Estás aqui estás na cela, metido numa camisa-de-forças!
O senhor doutor só te quer ajudar, minha besta!

PEDRO

O doutor não percebe nada!
Não sabe quem eu sou...

ENFERMEIRO

Pois, já sabemos que és o D. Pedro...

PEDRO

(aos gritos)
Inês. Inês... Inês! Inês...

PEDRO debate-se e o ENFERMEIRO agarra-o. Espeta-lhe uma agulha.

PEDRO contorce-se até cair no chão, inanimado, boca entreaberta.

FADE OUT

INT. / ESCRITÓRIO/ DIA

Ouve-se bater numa porta que se abre a seguir. Vê-se um escritório bem decorado, com um quadro que se destaca na parede, mas a secretária de PEDRO está desorganizada, cheia de papéis.

Numa secretária, vemos PEDRO (35), bem vestido, de fato e gravata. Lê um jornal, distraído.

ZiILDA (60) entra com uma chávena de café nas mãos.

ZILDA

(entra, devagar)

Senhor doutor, o cafezinho...

PEDRO

Já lhe disse que não sou doutor, dona Zilda...

ZILDA

(ignorando o comentário)

Se o senhor doutor me desse licença,
precisava que me ouvisse um instante, um minutinho só.

ZILDA continua a falar, dá o café a PEDRO que, entretanto, fecha o jornal. ZILDA vai arrumando a secretária enquanto PEDRO toma o café.

ZILDA

Se o senhor doutor permitisse,
eu ausentava-me uns três dias para cuidar da minha mãe.

A Joana é capaz de não dar conta de tudo,
mas entrou uma moça nova para as relações públicas
que também tem formação de secretária.

Já lhe falei e ela não se importa.

Se o senhor doutor autorizasse, eu já não vinha de tarde.

PEDRO

Está autorizada, dona Zilda!
Mande cá a menina das relações públicas.
Já tratou de tudo, como sempre!
Vá descansada. Elas hão de se desenrascar.

ZILDA

(preparando-se para sair, confirmando a mesa arrumada)

Fico-lhe muito grata, senhor doutor!
E já liguei para a florista, está resolvido o assunto da
senhora dona Constança...
E o doutor Almeida aguarda uma palavrinha do senhor para
marcar a reunião.
Ah! O seu paizinho não vem de manhã...

ELIPSE

INÊS

(batendo na porta)

Posso entrar?

O meu nome é Inês.

CENA 4. Passado - séc. XIV

EXT. / FLORESTA / AMANHECER

PEDRO (35), encostado a uma árvore, desperta com os primeiros raios de luz que trespagam o nevoeiro matinal. Veste roupas medievais, ricas e ornamentadas, mas confortáveis para a caça. É um homem grande, corpulento, forte. Tem uma espada encostada a si. É inverno, está frio. Vê-se a respiração de PEDRO que aquece o ar.

Ouvem-se VOZES ao longe que vêm por entre as árvores.

VOZES

(off)

Alteza! Alteza, senhor Dom Pedro!
Senhor Dom Pedro! Onde estais, senhor?

O percurso do Mito Inesiano da Literatura ao Cinema: Exercício de Transposição Didática de *A Trança de Inês*
PEDRO demora a reagir. Levanta-se. Embainha a espada.

VOZES

(off)

Senhor dom Pedro! Atendei, por Deus!

Há horas que vos buscamos, senhor! Senhor!....

As VOZES vão sumindo, cada vez mais longínquas.

PEDRO monta o seu cavalo e procura ir em direção às vozes.

PEDRO

(aos gritos, do cavalo)

Sustei lá! Estou aqui!

(silêncio)

Estou aqui!

HOMENS a cavalo, trajados de forma idêntica a PEDRO, mas com menos adornos, aproximam-se, devagar e a passo, de PEDRO. Formam um semicírculo à sua volta. Param. Trazem uma expressão carregada. Um deles, ESTEVÃO (30), desmonta, aproxima-se de PEDRO e põe um joelho em terra. ESTEVÃO vem lívido.

ESTEVÃO

Senhor... Inês é morta!

PEDRO põe a mão na espada. Os restantes CAVALEIROS desmontam dos cavalos.

PEDRO

Que dizes, sandeu?!

ESTEVÃO

(de olhos no chão)

Matai-me senhor, que mil vezes queria estar morto
a dar-vos tais novas...

O percurso do Mito Inesiano da Literatura ao Cinema: Exercício de Transposição Didática de *A Trança de Inês*
El-Rei vosso pai mandou que matassem Inês.

E os seus...

PEDRO não ouve o resto. Sai a galope. Os outros CAVALEIROS montam de novo e seguem-no.

FADE OUT

CENA 5. Futuro - séc. XXII

INT./ CORREDOR/ NOITE

PEDRO (20) sentado num corredor vazio, longo e muito iluminado por lâmpadas brancas. Veste roupas justas e escuras que revelam um jovem de constituição magra.

Vê-se um relógio na parede. Marca 17 horas.

PEDRO olha para o ar condicionado. Tem frio. Esfrega as mãos. Bate o pé. Olha em volta.

Dois SEGURANÇAS enormes estão à sua frente, um de cada lado de uma porta.

PEDRO olha de novo o relógio. Marca 20 horas.

Um dos SEGURANÇAS faz sinal a PEDRO para entrar. PEDRO levanta-se.

FADE OUT

Cena 6. Futuro - séc. XXII

INT./ TRIBUNAL/ NOITE

AFONSO REY (50), um homem bem constituído, veste uma toga preta e está numa sala de tribunal. A sala é escura - contrastando com a luz da cena anterior. AFONSO está sentado no lugar do Juiz, por detrás de um balcão, que se destaca por estar mais elevado que o resto da sala. Escreve, concentrado, numa mesa, meticulosamente organizada e iluminada por um candeeiro finíssimo que incide a luz nos documentos.

O percurso do Mito Inesiano da Literatura ao Cinema: Exercício de Transposição Didática de *A Trança de Inês*
AFONSO não olha para PEDRO quando este entra, nem enquanto PEDRO lhe fala.

PEDRO tem dificuldade em habituar-se à falta de luz.

AFONSO

Isto é uma exceção absoluta.

Não recebo indivíduos da classe inferior,
muito menos os que desonram a própria família.

PEDRO

Uma amiga minha, Inês de Castro, foi presa por..

AFONSO

(interrompendo, voz grave)

Não vem aqui ensinar-me o meu dever, pois não?

PEDRO

(gaguejando)

Só queria explicar que ela não é culpada. Que eu..

Eu ... Eu é que tive a culpa...

Por isso... se fosse possível...

Eu... gostaria de ser condenado... em vez dela...

Não me negue isso, pai...

AFONSO

(levantando, finalmente a cabeça)

Pai?! Você, seu imbecil, atreve-se a chamar-me pai?

Ponha-se lá fora imediatamente,

antes que os meus seguranças lhe partam os ossos!

AFONSO olha em direção à porta e carrega numa campainha.

AFONSO

Segurança!

O percurso do Mito Inesiano da Literatura ao Cinema: Exercício de Transposição Didática de *A Trança de Inês*
Entram os dois SEGURANÇAS. AFONSO volta a escrever nos papéis.

AFONSO

Levem esse lixo daqui.

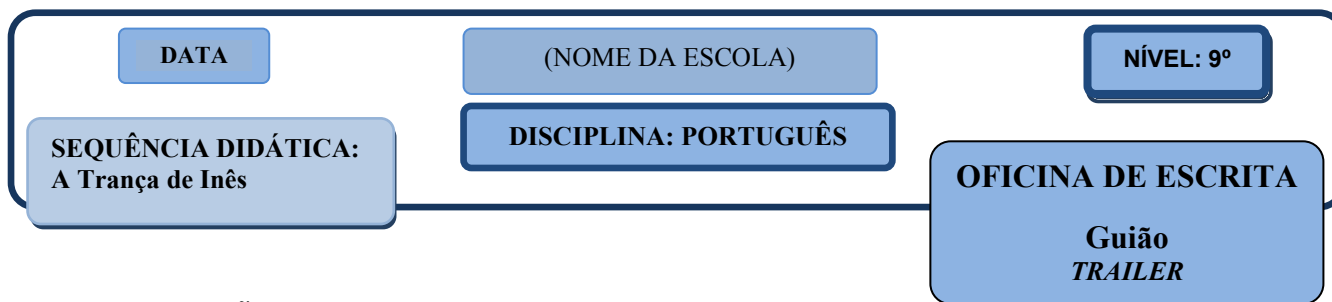
PEDRO é agarrado pelos dois seguranças e saem.

PEDRO

Pai... A Inês... Inês...

FADE OUT

FIM



FASE 3 - REVISÃO

Depois de terem escrito o vosso guião, este deverá ser alvo de uma apreciação, quer por quem o redigiu, quer por quem vai lê-lo.

Para tal, propõe-se o preenchimento desta grelha de avaliação.

AVALIAÇÃO DO GUIÃO		SIM	NÃO
Desenvolvi a ideia inicial, recorrendo à estrutura característica do texto dramático, nomeadamente em monólogos e /ou diálogos, respeitando a sua representação formal no guião;			
Considereei o conteúdo essencial da obra literária estudada, de acordo com a adaptação fílmica escolhida;			
Desenvolvi as personagens, sua caracterização e relações, quer nas falas, quer nas indicações cénicas;			
Localizei a ação no tempo e no espaço, com referências e descrições nas indicações cénicas;			
Explorei situações e conflitos entre as personagens e os contextos espaço-temporais;			
O meu guião tem uma lógica sequencial de introdução, desenvolvimento e conclusão, sendo que se verifica nesta parte final a intenção/ o objetivo da ideia inicial;			
Na redação do discurso, respeitei o valor semântico das palavras;			
Na redação do discurso, respeitei as regras da sintaxe e da ortografia.			



Imagem cedida pela PNG Pictures

CONCLUSÃO

“ (...) do ponto de vista metodológico da Teoria da Recepção, o analista da literatura só pode resgatar [o] impacto da obra através do próprio sistema literário, no qual as tramas entre as pré-concepções dos leitores e as normas vigentes da literatura e do mundo histórico urdem as experiências literárias. Por isso, de acordo com Jauss, não existe o grau zero da leitura, pois todos os leitores têm certa familiarização com as normas literárias vigentes de sua época, que os possibilita reexperenciá-los ou romper com os seus códigos.”²²⁵

A presente investigação é o resultado do estudo, da análise e da reflexão inferencial sobre o tratamento, em textos distintos, de um dos maiores mitos literários portugueses: a história de amor de Pedro e Inês. O fundamento histórico da ação é particularmente caro à cultura portuguesa, sendo o envolvimento de Pedro e Inês, fonte de prolíferas versões, não somente literárias. O nosso interesse estendeu-se por três domínios: o literário, o cinematográfico e o didático, sobretudo este último, ao qual dedicamos especial interesse.

Na presente dissertação (que agora se conclui) intentamos percorrer um caminho que reconciliasse as propostas metodológicas subjacentes aos programas educativos no que concerne ao ensino da literatura, aquelas que encontram nos Estudos Culturais Comparativos a estratégia de abordagem dos artefactos culturais (incluindo, a obra literária e a cinematográfica, alvos preferenciais do nosso trabalho), com teorias da literatura cujo enfoque é o próprio texto, enquanto mensagem de comunicação literária. A Nova Hermenêutica, de base fenomenológica, e a Teoria da Recepção inaugurada pela escola alemã de Constança nos anos 60 do século passado, com Ingarden, Jauss e Iser como protagonistas, abriram caminhos para o modelo de interpretação proposto pelo filósofo francês Paul Ricoeur consubstancia, aquela que encara a recepção da obra literária como parte fundamental da formação de leitura(s), interpretação(ões) e consequente compreensão(ões) que se (re)criam, numa dinâmica dialógica e constante entre os mundos do texto, do autor e do leitor. Encontramos nesta corrente aplicável aos estudos literários a conciliação que procurávamos e que se espelha na proposta de análise didática da obra *A Trança de Inês*, Rosa Lobato de Faria (2001).

Iniciamos a nossa viagem sobre o mito inesiano na sua génese histórica e literária, traçando as principais *leituras* realizadas por cronistas, historiadores e autores literários, todos eles leitores-intérpretes dos acontecimentos ocorridos entre D. Pedro e Dona Inês, no século XIV. Verificamos como, situados historicamente e conformados pelas concepções ideológicas e estéticas da época em que registaram essas leituras, os

²²⁵ SOUZA, 2011, p. 59 (sublinhado nosso).

O percurso do Mito Inesiano da Literatura ao Cinema: Exercício de Transposição Didática de *A Trança de Inês* diferentes autores (historiadores e literatos) tornaram indelévels as suas *interpretações* dos “factos” históricos originais. Na História, D. Pedro foi *justo e cruel*, gago e esquizofrénico. Na literatura, o seu afeto por Inês foi do *puro amor* camoniano até à paixão insana de *A Trança de Inês*, passando a protagonista feminina por múltiplas formas de morrer (degolação, envenenamento, apunhalada, ou, como na obra de Rosa Lobato de Faria, assassinada a tiro) e que, sem nunca deixar de ser o centro da ação, repartindo o protagonismo com a figura masculina, D. Pedro. Porém, e ao longo do século XX, a figura de Pedro foi se tornando o foco de interesse dos escritores, por ser, como é, o agente que desencadeia toda a trama narrativa.

A arte cinematográfica faria um percurso paralelo: primeiro tentou reconstruir historicamente os acontecimentos, depois centrou-se em Pedro como o herói amargurado e obstinado na vingança, cuja obsessão era só uma: consagrar Inês rainha de Portugal. No dealbar do século XXI, e num formato alargado (série televisiva), o público assiste a mais uma reconstrução dos acontecimentos, agora tentando justificar o comportamento de Pedro como consequência do relacionamento com o seu pai, o austero Afonso IV.

Relacionar a produção literária inesiana com a (ainda escassa) produção fílmica, ultrapassou a questão das relações intersemióticas entre narrativas de índole estético-comunicacionais diferente, uma vez que não há, até à data, nenhum filme que assuma a *adaptação* de uma só obra literária sobre Pedro e Inês – apesar da fecunda produção de romances (ditos) históricos das últimas décadas do século XX. Procedemos ao inventário da produção cinematográfica portuguesa nos últimos cem anos e estabelecemos, tão só, os pontos de contágio identificáveis nas narrativas fílmicas de várias obras literárias – subsidiários dos Estudos Culturais Comparativos. Por fim, analisamos comparativamente os pontos-chave no tratamento do mito e sua(s) leitura(s) nos três filmes: **Inês de Castro** (1944), **Inês de Portugal** (1997) e **Pedro e Inês** (2005).

Percorridos os percursos literário e cinematográfico da (hi)stória de Pedro e Inês, encontramos na obra literária de Rosa Lobato de Faria um texto *adaptável* à linguagem cinematográfica. A sua conceção post-modernista e a sua configuração estilístico-formal atualizam, mais uma vez, o símbolo inesiano, numa linguagem mais aproximada dos alunos historicamente situados no mesmo contexto da autora, pelo que a sua identificação, por um lado, e a projeção de uma compreensão do mito mais contemporânea, por outro, revelam as potencialidades de exploração da obra em contexto escolar.

A nossa proposta didática assenta, assim, na análise comparativa de *textos* de índole diversa (texto fílmico e textos literários), de épocas distanciadas cronologicamente (Camões, Leitão de Barros, Rosa Lobato de Faria), de vários géneros literários (epopeia, texto dramático, romance e novelística) e fílmicos (ficção histórica, drama, série televisiva), pelo que realizamos cabalmente as propostas dos Programas de Português do Ministério da Educação. Para futuros estudos, fica por traçar o caminho que a escola desempenhou

na divulgação, manutenção e recriação da leitura do mito, instituição privilegiada que é para a formação de conceitos estético-ideológicos.

A recepção que os discentes realizassem da obra e a(s) conseqüente(s) leitura(s) interpretativa(s) que os nossos leitores-alunos dela fizessem, concretizar-se-ia(m) na produção de um (ou mais) guião(ões), o(s) primeiro(s) resultante(s) da *adaptação de uma obra literária* sobre o mito inesiano.

Acima de tudo, almejamos ter elaborado uma seqüência didática que promova uma experiência de leitura que possibilite a familiarização com as normas literárias e com os códigos fílmicos e que estes contribuam para a formação de leitores-espectadores competentes, críticos e criativos.

BIBLIOGRAFIA

ATIVA:

CAMÕES, Luís Vaz de Camões (19 -), *Os Lusíadas*, 6^a Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos, Porto Editora.

FARIA, Rosa Lobato de (2001), *A Trança de Inês*, Lisboa, Edições Asa.

FERREIRA, António, (s/d) Castro, Coleção Portugal, 8^a Edição, Porto, Editorial Domingos Barreira.

PASSIVA:

1. Obras de Referência sobre D. Pedro e Inês de Castro:

ARNAUT, Salvador Dias (1960), *A crise nacional de finais do século XIV. A sucessão de D. Fernando*, Coimbra, Faculdade de Letras.

BIBLOS (1995), *Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo.

COSTA, J. P (2009), *Inês de Castro – Musa de tantas Paixões – Bibliografia Anotada*, Lisboa, Edições Prefácio.

FERREIRA, João (2010), “Inês de Castro: assassinada ou executada depois de condenada em julgamento?”, in *Histórias Rocambolescas da História de Portugal*, 3^a Edição, Lisboa, Esfera dos Livros.

LOPES, Fernão (1994) *Crónica do Senhor Rei Dom Pedro Oitavo Rei destes Regnos*, Porto, Livraria Civilização [manuscrito original: cerca de 1430].

MACHADO, J.T. Montalvão (2008), “As razões da morte de Inês de Castro”, in Artur Pedro Gil, *O Julgamento de Inês de Castro*, Parede, Ministério dos Livros Editores.

MATTOSO, José (1992), *Portugal Medieval, Novas Interpretações*, 2^a Edição, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

MATTOSO, José (dir.) (1993), “A Guerra Civil de 1319-1324”, in *História de Portugal*, segundo volume, Círculo de Leitores.

MATTOSO, José (2002), *Portugal Medieval, Novas Interpretações*, Obras Completas, volume oito, Círculo de Leitores.

MARQUES, A. H. Oliveira (1974), *A Sociedade Medieval Portuguesa*, 3^a Edição, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

MARQUES, A. H. de Oliveira e SERRÃO, Joel (dir.) (1987), *Portugal na crise dos séculos XIV e XV*, Nova História de Portugal, vol. III, Lisboa, Presença.

MONTEIRO, João Gouveia, CASTRO, Aníbal Pinto de e DIAS, Pedro (1999), *O Reencontro de D. Pedro e D. Inês*, Coimbra, Associação para o Desenvolvimento do Turismo da Região Centro.

OCEANO, Grupo Editorial (1992), *História Universal*, 2º Volume: “A Idade Moderna: do Renascimento ao Barroco – A Europa durante os séculos XVI e XVII”, direção de José Manuel Cuenca Toríbio, Lisboa, Liarte Lda. e Intercultura Lda.

OLIVEIRA, Ana Rodrigues (2010), *Rainhas Medievais de Portugal*, 1ª Edição, Lisboa, A Esfera dos Livros.

PERES, Damião (dir.) (1929), *História de Portugal*, vol. II, Barcelos, Portucalense Editora.

PIMENTA, Cristina (2005), “D. Pedro I”, *Reis de Portugal*, 1ª Edição, Rio de Mouro, Círculo de Leitores.

PINTO, Sérgio Augusto da Silva (1961), *O Casamento válido de D. Inês de Castro*, Porto, Publicação do Centro de Estudos Humanísticos.

PINTO, Sérgio Augusto da Silva (1963), *O casamento de D. Inês de Castro à face da História do Direito*, Braga, Livraria Cruz.

ROIG, Adrien (1986), *Inesiana ou Bibliografia Geral sobre Inês de Castro*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade.

SÉRGIO, António (1975), *Breve Interpretação da História de Portugal*, 4ª Edição, Lisboa, Clássicos Sá da Costa.

SOUSA, Bernardo Vasconcelos e (2005), “D: Afonso IV”, *Reis de Portugal*, 1ª Edição, Rio de Mouro, Círculo de Leitores.

SOUSA, Maria Leonor Machado de (1984), *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*, 1ª Edição, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

(2005), *Inês de Castro: um tema português na Europa*, 2ª Edição, Lisboa, ACD Editores.

VASCONCELOS, António de (1928), *Inês de Castro*, Porto.

VASCONCELOS, António de (2004), *Lenda e História de cines de Castro*, Alma Azul.

2. Estudos Literários

ARNAUT, Ana Paula (2002), “Para uma poética do post-modernismo”, in *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, Coimbra, Almedina.

BIBLOS (1995), *Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo.

COELHO, Eduardo Prado (1978), *Dicionário de Literatura*, 2º Volume, 3ª Edição, Porto, Figueirinhas.

(2004) “Estudos Culturais” in *Situações de Infinito*, Campo das Letras, Editores S. A.

CORSI, Cícero Manzan (2008), *Paul Ricoeur e a Interpretação do Texto Histórico*, VI Jornada de Pesquisa em Filosofia: Filosofia, Linguagem, Política, Goiás, Universidade Católica de Goiás.

DELAHOYDE, Michael (1999), *Introduction to Literature: Critical Theory*, Wikipedia.

EARLE, T. F. (1990), "Castro de António Ferreira", in *Textos Literários*, Lisboa, Editorial Comunicação.

FILHO, Jorge Luiz Cunha Cardoso (2007), *40 anos da Estética da Recepção: pesquisas e desdobramentos nos meios de comunicação*, Diálogos Possíveis, FSBA.

GREIMAS, Algirdas Julien (1973), «Les actants, les acteurs et les figures», in *Sémiotique Narrative et Textuelle*, Paris, Librairie Larousse.

ISER, Wolfgang (1993), *Prospecting: from Reader Response Theory to Literary Anthropology*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press.

MACHADO, Álvaro Manuel (1996), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri (2001), *Da literatura comparada à Teoria da Literatura*, 2ª ed., revista e aumentada, Lisboa, Editorial Presença.

MARTINS, Manuel Frias (2003), "Literary Studies, Cultural Studies and the Contemporary Condition" in *Em Teoria (A Literatura)*, Editora Ambar.

PEREIRA, José Carlos Seabra
(2011), "Episódio de Inês de Castro", in *Dicionário de Camões* (coord. Vítor Aguiar e Silva), Lisboa, Caminho.

(1999), *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, FLUC.

PUGA, Rogério Miguel (2006), *O essencial sobre o Romance Histórico*, Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. (1996), *Dicionário de Narratologia*, 5ª Edição, Coimbra, Livraria Almedina.

REIS, Carlos (2008), *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, 2ª Edição, 4ª reimpressão, Coimbra, Edições Almedina.

RIKOEUR, Paul (2011), *Teoria da Interpretação. O Discurso e o Excesso da Significação*, reimpressão, Edições 70.

RODRIGUES, Pedro Jorge (2006), *A Personagem de D. Pedro na narrativa portuguesa do dealbar do século XXI*, Coimbra, Universidade Aberta.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (19 -), *História da Literatura Portuguesa*, "3ª Época: Renascimento e Maneirismo", 16ª Edição, Porto Editora.

SILVA, Vítor Aguiar e
(2010), "Genealogias, lógicas e horizontes dos estudos culturais", in *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a política da Língua Portuguesa*, Coimbra, Edições Almedina SA.

(1990), *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990.

SOARES, Maria Lourdes M. A. (2001), «A Trança de Inês, de Rosa Lobato de Faria», in *Quinto Império – Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, v. 15, Salvador, Gabinete Português de Leitura.

SHOWALTER, Elaine (2006), *Teaching Literature*, Blackwell Publishing.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel (s/d), “Caminhos que se bifurcam: estudos literários ou estudos culturais?” (artigo).

SOUZA, Jefferson Cleiton de (2011), *A Nova Hermenêutica e a Teoria da Recepção em Juss e Ricoeur*, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação.

TOMPKINS, Jane T. (1980) (ed.) *Reader-Response Criticism* Baltimore The John Hopkins, University Press.

ZEPETNEK, Steven Tötösy de (s/d), “As Novas Humanidades: O Intercultural, o Comparativo e a Interdisciplinariedade” (artigo do site).

3. Cinema, Cinema e Literatura, Crítica de Cinema

ANDREW, Dudley
(1984), *Film in the aura of art*, Princeton, Princeton University Press.

(1984), *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press.

ARNHEIM, Rudolf (1957), *A Arte do Cinema*, Lisboa, Edições 70.

BENNETT, Tony (1983), *Texts, readers and reading formations*, London, Literature and History.

BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi (2008), *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: O Caso de Amor de Perdição*, 2ª Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Para a Ciência e a Tecnologia.

BORDWELL, David
(2001), *Film art: an introduction*, New York, McGraw-Hill.

(1991), *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, USA, Harvard University Press.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin ; STAIGER, Janet (1985), *The Classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*, New York, Columbia University Press.

BRITO, João Batista de (2006), *Literatura no Cinema*, São Paulo, Unimarco.

CARDOSO, Abílio Hernandez

(1995), "Narrativas: da letra ao filme à imagem no texto", in *Senso. Revista de Estudos Fílmicos*, nº1.

(1996), "A letra e a imagem: o ensino da literatura e do cinema", in *Discursos. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, nº 12.

CASETTI, Francesco (1994), *Teorias del cine*, Madrid, Ediciones Cátedra.

COMPARATO, Doc (1992), *Da Criação ao Guião: A arte de escrever para Cinema e Televisão*, Lisboa, Editora Pergaminho, Lda.

CORTELLAZO, Sara; TOMASI, Dario (1998), *Letteratura e Cinema*, Roma-Bari, Editora Laterza.

COSTA, João Bérnard da (1996), *O Cinema Português nunca existiu*, Edição do Clube do Coleccionador, CTT, Correios de Portugal.

GIBSON, Pamela Church (1998) *The Oxford guide to film studies*, Oxford, Oxford University Press.

GOMES, Regina (2008), *Teorias da Recepção, História e Interpretação de Filmes: Um Breve Panorama*, Aeroplano, nº 14, Livro de Actas – 4º SOPCOM, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

FIELD, Syd (1994), *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, Third Edition, New York, Dell Publishing Group.

GRILO, José (1995-1996), "O cinema não filma livros", in *Discursos 11-12*, Coimbra, Universidade Aberta.

KING, Noel (s/d), *Hermeneutics, reception aesthetics, and film interpretation*, In Hill, John.

KLINGER, Barbara (1994), *Melodrama and meaning: history, culture and the films of Douglas Sirk*, Bloomington, Indiana University Press.

MACEDO, Ana Gabriela e GROSSEGESSE, Orlando (2006), *Poéticas Inter-Artes: do texto à Imagem, ao palco, ao écran*, Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos.

MANZOLI, Giacomo (2003), *Cinema e Letteratura*, Roma, Carocci Editore.

MATOS-CRUZ, José (1982), "Inês de Castro/1945", in *Textos da Cinemateca Portuguesa*, pasta nº3, Lisboa, Cinemateca Portuguesa (obra não impressa).

PEÑA-ARDID, Carmen (1992), *Literatura e cine. Una aproximación comparative*, Madrid, Ed. Cátedra.

RIBEIRO, M. Félix (1983), "«Inês de Castro»de Leitão de Barros", in *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

REVISTA FILMAGEM (1944), nº11 de 15 de Abril, Lisboa.

REVISTA FILMAGEM (1945), nº 41 de 11 de Outubro, Lisboa.

RICOEUR, Paul (1989), *Do texto à acção*, Coleção Diagonal, Porto, Rés Editora.

RODRIGUES, António (2008), “Inês de Castro/1945: Um filme de Leitão de Barros”, in *Textos da Cinemateca Portuguesa*, pasta nº 106, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema (obra não impressa).

SEIXO, Maria Alzira (1994), “Narrativa e ficção, problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo”, in *Colóquio / Letras*, nº 134, Lisboa.

(1979), “Perspectivas e Problemas”, in *Análise Semiótica do Texto Fílmico*, Coleção Práticas da Literatura, Lisboa, Editora Arcádia.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de (2003), *Literatura & Cinema. Ensaios, entrevistas, bibliografia*, Coimbra, Editora Angelus Novus Lda.

(2001), *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos.

STAIGER, Janet (1992), *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*, Princeton, Princeton University Press.

STAIGER, Janet (2000), *Perverse spectators: the practices of film reception*, New York, New York University Press.

STAM, Robert (2000), *Film theory: an introduction*, Malden Mass, Balckwell Publishers.

STAM, Robert (2003), *Introdução à teoria do cinema*, Campinas, São Paulo, Editora Papirus.

4. Didática Literária e Programas de Língua e Literatura Portuguesas

AZEVEDO, Fernando (2007)(coord.), *Formar Leitores das Teorias às Práticas*, Lisboa, Lidel.

BARBEIRO, Luís Filipe e PEREIRA, Luísa Álvares (2007), *O Ensino da Escrita: A Dimensão Textual*, Lisboa, Direcção-Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular.

BERNARDES, José Cardoso (2005), *Como Abordar a Literatura no Ensino Secundário*, Areal.

DUARTE, Inês e MORÃO, Paula (2006), *Ensino do Português para o Século XXI*, Lisboa, FLUP – Edições Colibri.

FERRAZ, Maria José (2007), *Ensino da Língua Materna*, Lisboa, Caminho.

FIGUEIREDO, Maria Jorge Vilar e BELO, Maria Teresa (1990), *Comentar um Texto Literário*, 3ª Edição, Lisboa, Editorial Presença.

FIGUEIREDO, Olívia (2004), *Didáctica do Português Língua Materna – dos Programas de Ensino às Teorias e das Teorias às Práticas*, Porto, ASA.

GIASSON, Jocelyne, *A Compreensão da Leitura*, Porto, Asa, 2007

LOPES, Ana Maria Macário (1999), “A Pragmática Linguística e o Ensino do Português”, in *I Jornadas Científico-Pedagógicas de Português*, Coimbra, Livraria Almedina.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (1991), *Ensino Secundário: Português, Organização Curricular e Programas*, Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário, Lisboa (em conformidade com as orientações de Julho), ME.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (1991), “Para aplicação em regime de Experiência Pedagógica” in *Programa de Português (10º - 12º anos)*, em conformidade com as orientações Departamento do Ensino Secundário em Julho), Lisboa, ME.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (1997), *Português A e B, Programas*, Departamento do Ensino Secundário (orientações de Janeiro), Lisboa, ME.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2000), *Programa de Língua Portuguesa: Plano de Organização de Ensino Aprendizagem – 3º Ciclo*, Volume 2, 7ª Edição, Lisboa, ME.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2001), *Programa de Literatura Portuguesa*, Departamento do Ensino Secundário (orientações de Maio), Lisboa, ME.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2002), *Programa de Português: Cursos Científico-Naturais e Cursos Tecnológicos – Ensino Secundário*, Departamento do Ensino Secundário, Lisboa, ME.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2002), *Programa de Literatura Portuguesa: Curso Científico-Humanístico*, Departamento do Ensino Secundário, Lisboa, ME.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2009), Coord. Carlos Reis, *Programas de Português do Ensino Básico*, DGIDC, Lisboa, ME.

NEVES, Dulce Raquel e OLIVEIRA, Vitor Manuel (2001), *Sobre o Texto: contribuições teóricas para Práticas Textuais*, Porto, Asa.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1999), “Para (re)definir e ensinar Literatura”, in *Estudo da Literatura* (coord. Francisco José Oliveira), Viseu, Universidade Católica.

ROCHETA, Maria Isabel (2000), “A Didáctica da Literatura no âmbito da formação de professores de Português”, in *Didáctica da Língua e da Literatura*, Vol.I, Coimbra, Almedina.

5. Sítios na net:

www.inesdecastro.com

<http://elewebjournal.lib.purdue.edu/totosycv.html>

<http://joaonunes.com/2006/guionismo/o-que-e-um-guiao/>

<http://1000euma.blogspot.com>

www.diariodecoimbra.pt

www.imdb.pt

ANEXOS

CAPÍTULO II

FILMOGRAFIA – Fichas Técnicas

INÊS DE CASTRO, 1901 (curta)

Dirigido por Antônio Leal

Elenco: Adelaide Coutinho, Abigail Maia, Aurelia Delmore, João Barbosa, Antônio Leite, Asdrúbal Miranda, João Colas

Direção de Fotografia de Alfredo Marzulo

DONA INÊS DE CASTRO (1909)

Dirigido por Eduardo Leite

Escrito por Eduardo Leite

Elenco: Isabel Monclair, Isabel Ficks, M. Brisuello, Pilar de Bastos, M. Angélica, Elvira Castro, Regina Ferreira, Vitória, Antonieta de Oliveira, Rosinha, Margarida, Amparo, Alfredo Silva, João Barbosa, Eduardo Leite, Franklin Rocha, Samuel Rosalvos, Eduardo Arouca, Luis Bastos, Oliveria, Romeu Bastos, Araújo, Amadeu, Asdrúbal Miranda, Mendonça

Direção de Fotografia de Emílio Silva

Maquilhagem: Hermenegildo de Assis

Departamento de Arte: Emílio Silva

RAINHA DEPOIS DE MORTA INÊS DE CASTRO (1910)

Dirigido por Carlos Santos

Elenco: Carlos Santos (D. Pedro I), Eduardo Brasão (D. Afonso IV), Amelia Vieira (Ines de Castro)

Produzido por Júlio Costa

INÊS DE CASTRO (1944)

Dirigido por Manuel Augusto García Viñolas e José Leitão de Barros

Argumento de Afonso Lopes Vieira e Ricardo del Mazo

Elenco: Antonio Vilar (D. Pedro), Alicia Palácios (D. Inês), María Dolores Pradera (D. Constança), João Villaret (Martin, o Bobo), Erico Braga (D. Afonso IV), Raul de Carvalho (Diogo Lopes Pacheco), Alfredo Ruas, Gregorio Beorlegui, Antonio Casas, Carlos López Silva, Ramón Martori, Ricardo del Mazo, Antonia Plana, Aníbal Vela

Música Original de José Muñoz Molleda

Direção de Fotografia de Heinrich Gärtner

Montado por Giovanni Dória e Jacques Saint-Léonard

Cenário: Pierre Schild e Antonio Simont

Figurinos de Humberto Cornejo

Maquilhagem: Joaquín Carrasco

Produtor-executivo: José María Alonso Pesquera e Octavio Rocés

Departamento de Arte: Manuel Augusto García Viñolas e Pio García Viñolas

Efeitos Visuais: José María Moreno

INÊS DE PORTUGAL (1997)

Dirigido por José Carlos de Oliveira

Argumento de João Aguiar e José Carlos de Oliveira

Elenco: Cristina Homem de Mello (Inês de Castro), Heitor Lourenço (Dom Pedro I), Carlos Cabral (Álvaro Pais), Afonso Melo (Afonso Madeira), Rogério Jacques (João Afonso), Jorge Parente (Pêro Coelho), Peter Michael (Álvaro Gonçalves), Carlos Aurélio (Álvaro Castro), Alberto Villar (Diogo Lopes Pacheco), Isabel Neves, António Semedo, Manuela Carona (D. Beatriz), Rui Filipe Torres (Fernando de Castro), Leonor Lains (madre superiora), Eva Cabral, José Leitão, Sofia Luckéni, João Vaz, João Didelet, Miguel de Oliveira, João Santos, Dinis, Tobias Monteiro, Ruy de Carvalho (D. Afonso IV), Ricardo de Oliveira, Aissa Kalinowski, Nelson Cardoso, Bruno Ferraz, Maria Henrique, Ricardo Oliveira,

Produzido por José Carlos de Oliveira

Assistente de Produção: Ricardo Oliveira

Música Original de Miguel Graça Moura e Vítor Milhanas

Direção de Fotografia de José Carlos de Oliveira

Montado por Sandro Aguiar, João Braz, José Carlos de Oliveira, Pedro Ribeiro

Maquilhagem Isabel Batista

Assistente de Direção: Cristina Homem de Mello

Som: Pedro Melo, Branko Neskov e Victor Ribeiro

Fotografia e Departamento Elétrico: Pedro Curto

PEDRO E INÊS (2005) SÉRIE TELEVISIVA

Dirigido por João Cayatte

Argumento de Francisco Moita Flores

Elenco: Pedro Laginha (D. Pedro), Ana Moreira (D. Inês), Nicolau Breyner (D. Afonso IV), Ana Bustorff (Beatriz de Castela), Leonor Seixas (D. Constança), Sofia de Portugal (Teresa Lourenço), Duarte Guimarães (Rodrigo), Fernanda Lapa (D. Maria), Adriano Carvalho (João Afonso), Paula Lobo Antunes, Filomena Gonçalves (Abadessa), Manuel Wiborg (Diogo Pacheco), José Eduardo (Álvaro Pais), António Capelo (Lopo Fernandes), António Montez, José Fidalgo (Pêro Coelho), António Melo, Sérgio Gomes (Álvaro Gonçalves), Maria d'Aires, João Maria Pinto, Carla Chambel, Maria Henrique, Sónia Araújo, Isabel Figueira, Amandio Pinheiro, Luís Esparteiro, António Aldeia, Catarina Maia, Elisabete Piecho, Pedro Barreira, Miguel Seabra, Sofia Reis, Xana Baptista, Vicente Batalha, Luciano Nobre, Derek Viveiros,

Assistentes de Produção: Bernardo Almeida, Magda Vicente e João Cabezas

Diretor de Produção: Gerardo Fernandes

Produtora: Filomena Gonçalves

Supervisão de Produção: Manuel Rebelo

Direção de Arte: Augusto Mayer

Assistente de Direção: Paulo Routier

Figurino: Margarida Ruas

Diretor de Som: Paulo Cerveira

Chefe Eletricista: Rodrigo Dry

Montagem: Miguel Inácio

Caracterização: Suzana Correia

Coreografia: Vicente Trindade

Produtor Delegado (RTP): João Barrigana

Direção de Fotografia: Denise Domingues

Fotografia de Cena: José Rubio

Efeitos Especiais: Sérgio Grilo

Continuidade: Joana Freitas

Aderecistas: Carlos Subtil e José Carlos Victorino

CAPÍTULO III

Rosa Lobato de Faria, *A TRANÇA DE INÊS*, 4ª Edição (2005) ed. Asa

TEMPO da Narrativa/ Resumo da AÇÃO:

Capítulo 1. (p. 7-10): século XX, Pedro doente, hospital – é chamado pelo enfermeiro para ir falar com o médico; diálogo com o médico e injeção do enfermeiro.

Capítulo 2. (p. 11-13): séc. XX – cena do pequeno almoço em casa de Pedro e Constança;

- caminho do escritório (Cascais-Lisboa): conversa com Dona Zilda;
- escritório: Dona Zilda fala da nova R.P. a Pedro; Pedro conhece Inês.

Capítulo 3. (p. 15-20): séc. XIV, “talvez no ano de 1335 ou 37” (p. 15), Inverno – conhece Inês, ainda adolescente, através do amigo Álvaro de Castro, irmão de Inês;

- p.16 – século XX, almoço no hospital – o enfermeiro acorda Pedro para o almoço;
- p. 17 – séc. XX, início da relação de Pedro e Inês; conversa de Pedro com Afonso Madeira no bar da firma sobre Inês;
- p.19 – séc. XIV, Inês conta a Pedro que Constança a convidou para madrinha de D. Luís.

Capítulo 4. (p. 21-29): séc. XX, hospital – Pedro *em viagem* até ao século XXII;

- p. 25: o tempo oscila entre o futuro e o presente, durante e antes do internamento;

- Pedro conta episódios da infância ao médico: relação com a Mãe e com o Pai; férias e fins-de-semana no Ribatejo;

[cena de Inácia e da coruja (p. 27-29)]

- séc. XXII: Globalização da terra; Governos Continentais/ Governos Nacionais; política – Salvismo: o interesse supremo é o Planeta e a Natureza; pena de morte; redução drástica da população.

Capítulo 5. (p. 31- 39): séc. XIV – caracterização de Inês;

- séc. XX – caracterização de Dona Zilda, a secretária: difamação de Inês no escritório; almoço de Pedro com a Mãe num restaurante para falar dos boatos e de Constança; apartamento de Pedro em Lisboa (p. 36-37) e cenas de ciúmes de Constança (p.38); Inês é despedida pelo pai de Pedro, por causa de um concurso perdido para a família de Inês;

- séc. XIV – D. Inês parte para a Galiza, para casa dos irmãos, fugindo da “maldição” da morte do Infante D. Luís.

Capítulo 6. (p. 41-50): séc. XX, hospital, mudança de médico (Dr. Saúde);

- no hospital, Pedro tem um sonho de infância que revela que ele suspeita que o seu pai tenha morto o sócio da empresa (p. 43); ainda no hospital, o novo médico arranja um espaço para Pedro pintar: conhecemos os amigos de Tertúlia de Pedro (cinco companheiros doentes – p. 44-45);

- Pedro elege o Maestro como seu confidente e conversa com ele sobre o século XXII: divisão em duas classes sociais – o povo (= Y *ípsilon*) e a elite (= X *xis*); a elite é a classe reprodutora, os “Continuadores”, e é sobretudo através do desempenho escolar que se atinge este estatuto (p. 46); os indivíduos Y são obrigados à esterilização aos 20 anos; é impossível o casamento entre cidadãos X e Y, condenado com pena de morte (p. 47).

Capítulo 7. (p. 51-62): séc. XX, na empresa, os assessores do pai de Pedro, Drs. Gonçalves e Coelho e o Eng.º Pacheco e restantes empregados comentam o despedimento de Inês;

- Inês viaja para Viana do Castelo; Pedro refugia-se no apartamento em Lisboa, onde recebe as visitas do motorista da empresa (Sr. Daniel), a mando de Constança, e de Afonso Madeira que lhe dá conta dos comentários das pessoas e da saúde debilitada de Constança;

- cenas desde o conhecimento de Pedro e Constança em Milão até ao seu casamento (p. 55-58);

- p. 59: séc. XIV: história do casamento de D. Pedro com D. Constança; D. Pedro procura D. Inês na Galiza e grita com Estevão, seu criado;

- p. 61-62: encontro de Pedro com Inês no quarto, passando a noite juntos.

Capítulo 8. (p. 63-75) séc. XX, hospital: o diretor conhece Pedro e a sua pintura e convida-o a preparar uma exposição; Pedro aceita, mas só para pessoal do hospital; os amigos da Tertúlia preparam tudo; a exposição é um sucesso, os quadros são vendidos e Pedro começa a pintar por encomenda;

- séc. XXII, escola – Pedro conhece Inês: cenas de namoro (como a troca de recadinhos); cena de Pedro à chuva, durante a noite, para saber de Inês (p. 69-70); Inês faz exames psicológicos e certifica-se junto de funcionários que são positivos;

- séc. XX - episódio na Tertúlia (p. 72-74): os companheiros de Pedro simulam uma série de gestos, imaginando que estão num café; o Dirigente tem um desmaio; Pedro fica só;

- séc. XXII – escola; último dia de aulas e recepção dos cartões: Pedro Y, Inês X.

Capítulo 9. (p. 77-86) séc. XIV: romance clandestino de D. Pedro e D. Inês – resumo do percurso dos amantes até ao casamento, passando pelo nascimento dos filhos e pela instalação de Inês no Paço de Santa Clara, depois da morte de Constança; Inês quer ver o mar;

[Inês conta uma história que lhe contaram quando era criança: os amores proibidos entre gémeos de onde nasce uma criança que vem a ser rei = presságio?]

- séc. XX – tertúlia no hospital; Pedro desmaia e é assistido; sonhos de Pedro (p. 84-85); conversa de Pedro com o Maestro sobre as suas vidas no passado e no futuro.

Capítulo 10. (p. 87-96): séc. XX: Pedro regressa ao escritório, onde é visto e tratado como louco; decide abandonar a firma e voltar à pintura; Dona Zilda relata o que se passou no escritório na ausência de Pedro e defende Constança (p. 88);

[histórias de Inácia: o simbolismo dos anjos; história do cavaleiro (p. 90-93)]

: Pedro prepara um jantar para Inês no apartamento, depois de ter recebido um telefonema dela a avisar do seu regresso do Minho; Pedro compra rosas brancas que deixa no banco do carro, no lugar do morto [SIMBÓLICO];

: ao jantar, Inês diz a Pedro que aceitou uma oferta de emprego em São Paulo e que partirá em Janeiro de 2001.

Capítulo 11. (p. 97-108): séc. XX, hospital – Pedro pinta cada vez mais e as injeções projetam-no para o futuro;

: século XXII, Salão Nobre da Escola Geral – alunos festejam a entrega dos cartões, outros choram, dececionados (p.98); Pedro lê o relatório que justifica o seu Y “perturbação mental” por causa da “noite à chuva” e de uma propensão genética (bisavó); conversa com o pai e é-lhe retirada a mesada; Pedro tem de ser esterilizado;

: Inês procura Pedro no seu quarto, inconformada com os resultados; beijam-se e Pedro mostra-lhe o relatório; Inês recusa aceitar a separação (diálogo, p.104-105);

: Aldeamento Verde, Julho – Pedro encontra-se com Inês na casa de Afonso e Joana; Inês conta como conseguiu autorização do tio Álvaro Castro para poder ficar no Aldeamento (p. 107); almoço dos quatro.

Capítulo 12. (p. 109-116): séc. XX, hospital – Pedro, sonâmbulo, pinta um quadro de Inês com a trança, com a Poetisa velha a observar; diálogo sobre “a palavra-chave” (p. 110-111); episódio sobre a história do Realizador (p. 111); Pedro não consegue dormir; o seu espírito vagueia pelo séc. XIV (p. 112);

: séc. XIV, Paço de Santa Clara – cenas de alegre convivência e felicidade, apesar dos avisos de perigo (p.113)

[história dos jograis – PRESSÁGIO: adivinha-se outra gravidez de Inês (p. 113-115)]

: Inês prova vestidos – costureira com mão direita doente (SIMBOLO:MORTE);

: Pedro pressente a morte de Inês, quando anda à caça do urso (p.116).

Capítulo 13. (p. 117-128): séc. XX, Verão de 2000 – Pedro decide divorciar-se de Constança e partir para o Brasil com Inês; Constança aceita, com indiferença, o divórcio; passam o verão juntos no Algarve; Constança está muito magra nas fotos das revistas sociais;

: no hospital, Pedro tem mais um ataque no refeitório, onde pensa ver Diogo Lopes Pacheco (p. 119-120); está agora numa cela, com o braço cheio de nódoas negras das injeções; Pedro lembra-se da morte de Inácia;

: Lisboa, antes do internamento – Constança quer fazer a ceia do milénio; Pedro compra um fio para Inês (Natal) e dá-lho (p. 127);

: Natal em casa de Pedro e Constança (p.128).

Capítulo 14. (p.129-137): séc. XXII, Pedro consegue o negócio de madeiras, com a ajuda do amigo Afonso de quem se faz sócio, evitando a esterilização; almoço no Aldeamento;

: a sós, Afonso aconselha Pedro a desistir de Inês e fala-lhe de Constança, uma amiga dele, que Pedro recusa conhecer;

: séc. XX, hospital – **SONHO** de Pedro (p.131-135): Pedro tem de escolher a palavra-chave; Pedro conta o sonho ao Maestro, antes do almoço e do enfermeiro chegar para dar a injeção;

: regresso ao séc. XXII e à casa de Afonso e Joana, tarde; fazem compotas; à noite, Pedro e Inês fazem amor. Pedro adormece nos braços da sua amada.

Capítulo 15. (p. 139-148): séc. XIV – Pedro “acorda” na floresta do Buçaco, a caçar, sozinho, e perde-se; mais tarde, é encontrado pelos seus cavaleiros que lhe dizem sobre a morte de Inês (Estevão); Pedro, enlouquecido, faz juras de vingança (p. 143);

: cena no Convento de Santa Clara, onde Inês foi enterrada (p.144); Pedro sabe da conspiração que levou à morte de Inês (p. 145); guerra contra o pai, el-Rei, o Bravo (p. 146-147); Pedro vence, com o apoio do povo.

Capítulo 16. (p. 149-156): séc. XX, hospital – na tertúlia, Pedro relembra a conversa com o pai onde este acusa Inês de ser uma espia dos Castro e que pretendia arruiná-los e pede a Pedro que acabe com o relacionamento com ela, “antes que aconteça o pior” (p. 149- 150);

: 31 de Dezembro 1999 – Pedro espera, ansiosamente, por Inês no seu apartamento; Inês chega, de táxi; bebem champanhe; fazem amor;

: de madrugada, Inês sai do apartamento de Pedro e é baleada três vezes (p.152); aparece uma vizinha; destaque p as mãos; Pedro embrulha o corpo de Inês e põe-no no banco de trás do seu carro e começa a viajar com ela.

Capítulo 17. (p. 157-167): séc. XX, hospital – Pedro pinta quadros cada vez mais negros;

: a mãe de Pedro visita-o para lhe dizer que o pai morreu; Pedro reage mal (p. 166); intervenção do enfermeiro;

: Pedro sonha com Inês.

Capítulo 18. (p. 169-178): séc. XIV – morte de D. Afonso IV; subida de Pedro ao trono; aliança com Castela; perseguição e morte dos algozes de Inês (p. 173); construção dos túmulos em Alcobaça; sonhos de Pedro perturbados pela morte de Inês; episódio do Afonso Madeira (capado, por infidelidade), dando o cognome ao Rei – *O Justiceiro* (p. 178).

Capítulo 19. (p. 179-193): séc. XX, hospital – Pedro muda, de novo, de médico (Dr. Reinaldo), “hipnotizador” que lhe diagnostica “uma mente verdadeiramente perturbada” (p. 180); nas conversas com o médico, sob hipnose, Pedro dá conta coisas do séc. XXII;

: séc. XXII, Aveiro – Pedro é abordado p Diogo Lopes que lhe fala numa organização clandestina que luta contra o Salvismo (p. 183-185);

: Pedro descansa e volta ao futuro para receber Joana no seu apartamento e saber que Inês foi presa (p. 185);

: séc. XX, no hospital – Pedro tem mais uma crise e recebe mais uma injeção (p. 185);

: séc. XXII: Joana conta a Pedro que Inês está grávida e pede a Pedro que interceda junto de seu pai por Inês (p. 187); Pedro procura o pai (no Tribunal) que o escorraça (p. 188);

: séc. XX, hospital – Pedro recusa o caldo e imagina Inácia; a delirar, cita Homero (p. 189);

: séc. XXII, à saída do tribunal – dois seguranças expulsam Pedro; Inês é morta “no maior sigilo” (p. 190); Pedro junta-se à organização clandestina de Diogo Lopes para a Revolução;

: em Janeiro de 2015, Pedro é preso e condenado à morte por atividades subversivas; Pedro suicida-se na casa de banho (p.192-193).

Capítulo 20. (p. 195-200): séc. XX, hospital - Pedro sente-se apaziguado; pinta quadros obscuros;

: séc. XIV, convento de Santa Clara – Pedro arranca D. Inês da sepultura; cortejo fúnebre; beija-mão (p. 196-197); Estevão confirma casamento de Pedro com Inês em Janeiro de 1353 (p. 199); coroação de Inês (p. 199-200).

Capítulo 21. (p. 201-212): séc. XX, hospital – Pedro deixa de pintar; a soro, continua a delirar e recorda-se da sua infância; histórias de Inácia (p. 203-205);

: séc. XXII, estradas da Europa – Pedro vagueia com Inês morta no carro; é encontrado pela polícia, em França;

: Pedro é julgado e acusado de homicídio (p. 209); o Pai de Pedro intervém, com testemunhas falsas e Inês é considerada como vítima de assalto; Pedro é absolvido, com a ajuda do depoimento do psiquiatra e é internado (p. 211).

Capítulo 22. (p. 213-214): séc. XX – Pedro, em estado terminal, é isolado num quarto, à espera da morte.

Capítulo 23. (p. 215-216): – Pedro ouve um diálogo entre mulheres sobre as vidas dele; SIMBOLO: mãos.

CAPÍTULO IV

PROJETO *E Inês nunca mais morreu...*

[NOME DA ESCOLA]

[Ano Letivo]

[NOME DA ESCOLA]	- CNO
	- EFA

Sugestões (de acordo com a terminologia Referencial de Competências)

ÁREA	NÚCLEO GERADOR	DR/TEMA	SUGESTÃO
Cidadania e profissionalidade	Reflexividade e Pensamento Crítico (RPC)	DR1 Preconceitos, Estereótipos e Representações Sociais	<ul style="list-style-type: none"> • Relações entre pessoas “diferentes” (etnia, cultura, nacionalidade, etc.); • O namoro no antigamente (testemunhos)
	Identidade e Alteridade (IA)	DR4 Identidades e Patrimónios Culturais	<ul style="list-style-type: none"> • Mesma história/outras literaturas (Novas Oportunidades a Ler+)
	Reflexividade e Pensamento Crítico (RPC)	DR4 Opinião Pública e Reflexão Crítica	<ul style="list-style-type: none"> • Debate, Conferência... “Interesse de Estado vs Interesse Individual”
	Convicção e Firmeza Ética (CFE)	DR4 Escolhas Morais Comunitárias	
	Argumentação e Assertividade (AA)	DR4 Debates e intervenção pública	
Sociedade, Tecnologia e Ciência/ Comunicação, Língua e Cultura	Equipamentos e Sistemas Técnicos (EST)	DR4 Transformações e Evoluções Técnicas	<ul style="list-style-type: none"> • Três tempos da obra: descrever uma evolução técnica (meios de transporte, armas, comunicação, etc.)
	Ambiente e Sustentabilidade (AS)	DR4 Clima	<ul style="list-style-type: none"> • Três tempos da obra: a influência do clima nas dinâmicas populacionais, sociais e regionais
	Saúde (S)	DR4 Patologias e Prevenção	<ul style="list-style-type: none"> • Três tempos da obra: práticas de diagnóstico e tratamento de doenças
	Gestão e Economia (GE)	DR4 Usos e Gestão do Tempo	<ul style="list-style-type: none"> • Três tempos da obra: medição e registo do tempo, as distâncias, as viagens, correspondência, comunicação entre as pessoas
	Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC)	Todos (?)	<ul style="list-style-type: none"> • A relação entre Pedro e Inês na atualidade tecnológica: troca de emails, redes sociais, Messenger, Cartões virtuais, SMS's; • O Amor e a Tecnologia
	Urbanismo e Mobilidade (UM)	DR4 Mobilidades Locais e Globais	<ul style="list-style-type: none"> • Três tempos da obra: como é que as pessoas se deslocavam? Principais movimentos migratórios da época...
	Saberes Fundamentais (SF)	DR3 Ciência e Controvérsias Públicas	<ul style="list-style-type: none"> • Debate, Conferência... “Interesse de Estado vs Interesse Individual” (Ver acima)

PROJETO *E Inês nunca mais morreu...*

[Nome da Escola]

[Ano Letivo]

[NOME DA ESCOLA]	- CNO
	- EFA

Sugestões (de acordo com a terminologia Referencial de Formação)

ÁREA	Unidades de Formação de Curta Duração		SUGESTÃO
Cidadania e Profissionalidade	Reflexão e Crítica		<ul style="list-style-type: none"> • Relações entre pessoas “diferentes” (etnia, cultura, nacionalidade, etc); • O namoro no antigamente (testemunhos)
	Processos Identitários		<ul style="list-style-type: none"> • Mesma história/outras literaturas (Novas Oportunidades a Ler+)
	Reflexão e Crítica		<ul style="list-style-type: none"> • Debate, Conferência... “Interesse de Estado vs Interesse Individual”
	Deontologia e Princípios Éticos		
	Processos e Técnicas de Negociação		
Sociedade Tecnologia E Ciência/ Comunicação Língua e Cultura	STC	CLC	
	Equipamentos – Princípios de Funcionamento	Equipamentos – impactos culturais e comunicacionais	<ul style="list-style-type: none"> • Três tempos da obra: descrever uma evolução técnica (meios de transporte, armas, comunicação, etc.)
	Sistemas Ambientais	Culturas ambientais	<ul style="list-style-type: none"> • Três tempos da obra: a influência do clima nas dinâmicas populacionais, sociais e regionais
	Saúde – Comportamentos e Instituições	Saúde – língua e comunicação	<ul style="list-style-type: none"> • Três tempos da obra: práticas de diagnóstico e tratamento de doenças
	Relações Económicas	Comunicação nas organizações	<ul style="list-style-type: none"> • Três tempos da obra: medição e registo do tempo, as distâncias, as viagens, correspondência, comunicação entre as pessoas
	Redes de Informação e Comunicação	Cultura, comunicação e média	<ul style="list-style-type: none"> • A relação entre Pedro e Inês na atualidade tecnológica: troca de emails, redes sociais, Messenger, Cartões virtuais, SMS's; • O Amor e a Tecnologia
	Modelos de Urbanismo e Mobilidade	Culturas de urbanismo e mobilidade	<ul style="list-style-type: none"> • Três tempos da obra: como é que as pessoas se deslocavam? Principais movimentos migratórios da época...
	Sociedade, tecnologia e ciência - fundamentos	Fundamentos de cultura língua e comunicação	<ul style="list-style-type: none"> • Debate, Conferência... “Interesse de Estado vs Interesse Individual” (Ver acima)

Sugestões para o Plano Anual de Atividades:

- 1º Período –

- Recriação de um **Sarau/ Feira Medieval**: todos os anos e grupos disciplinares de todos os ciclos. Relembramos a Educação Musical (2º Ciclo) para a recriação de temas medievais; a Educação Física para a investigação e adaptação de alguns hábitos desportivos da época; a EVT para os adereços, vestuário, instrumentos de trabalho; entre outros;

- **Sessões de Leitura**: os Encarregados de Educação poderiam ler, recontar e/ou dramatizar as várias versões da Lenda de Inês, na Biblioteca Escolar, para os alunos dos 1º e 2º ciclos.

- 2º Período –

- **Roteiro da Morte de Inês**: pesquisa, organização e realização de uma visita de estudo organizada pela Biblioteca Escolar e/ou pelos Encarregados de Educação, traçando o percurso da morte de Inês – Montemor-o-Velho (sentença real), Coimbra (morte) e Alcobaça (trasladação). Em cada espaço físico, os intervenientes poderiam recriar estes momentos históricos;

- No ensino Secundário, a disciplina de Português prevê a análise de *Os Lusíadas* e a disciplina de Inglês prevê o visionamento de filmes e a produção de *reviews* aos mesmos, pelo que o **Ciclo de Cinema** sob o tema da *Paixão* poderia ter os alunos deste nível de ensino como público-alvo. Os trabalhos de crítica produzidos pelos alunos seriam expostos e divulgados na Biblioteca Escolar e nos suportes digitais disponíveis na escola;

- A **Feira do Livro** poderia ter a organização da Biblioteca Escolar com a colaboração dos professores que manifestassem interesse em trazer à escola livros no âmbito das áreas do conhecimento que lecionam. Dever-se-ia ter os interesses do amplo público-alvo da comunidade escolar.

- 3º Período –

- A **Expo Futurista** destinar-se-ia à participação de toda a comunidade escolar, quer através de sugestões de atividades que enriquecessem este projeto, quer participando nas atividades que se concretizassem.

PROJETO CURRICULAR DE TURMA – 9º Ano
E Inês nunca mais morreu...

“Naquele século catorze que tantas vezes se me torna presente, encontro a demora da adolescência da história, o tempo detendo-se na penumbra dos castelos de pedra. No final do século vinte, que me trouxe a este cativo, descobro um ritmo diferente, mais vivo, mais rápido. Mas no princípio do século vinte e dois que agora frequentemente me aparece, tudo se passa em clarões velocíssimos numa sucessão de imagens iluminadas (...) como se o tempo tivesse envelhecido e estivesse com pressa de morrer. (...) A intemporalidade da nossa paixão nos dá o dom da ubiquidade através de todas as eras”.

A Trança de Inês, Rosa Lobato de Faria

[Ano Letivo] PROJETO CURRICULAR DE TURMA – 9º Ano E Inês nunca mais morreu...			
1º Período: No princípio era a paixão... (séc. XIV)			
Data	Atividade	Dinamizador	Produto Final
Outubro e Novembro Final do Período (Dezembro)	-Contextualização Histórica: a Idade Média/ o reinado de D. Afonso IV; atividades culturais e lúdicas (a caça, o tiro ao arco...); a religião; - Pesquisa sobre a “ciência” medieval; - Pesquisa/apresentação sobre o vestuário e utensílios medievais; - Percorso literário da lenda/mito de Pedro e Inês: autores portugueses em diferentes modos e géneros literários; - Oficina de Escrita: Cartas de Amor entre Pedro e Inês; - Visita a COIMBRA: os lugares da Paixão.	- Conhecimentos prévios de História dos 7º e 8º anos - Educação Física / EMRC - CFQ / CN/ Matemática - EVT - Português/ E.E. - Português - Português e História	- Trabalhos produzidos pelos alunos, partilhados no sítio da Escola/Blogue ou expostos na Biblioteca Escolar - Laboratório Medieval - Passagem de Modelos - Sessões de Leitura semanais pelos EE (BE) - Concurso “Cartas de Amor (Medieval)” - Elaboração de um <i>Roteiro Inesiano da Paixão</i> produzido pelos alunos e divulgado por suporte informático

2º Período: A Morte é só agora... (séc. XX)			
Data	Atividade	Dinamizador	Produto Final
7 de Janeiro 10 de Fevereiro 14 de Fevereiro Antes do Carnaval	<ul style="list-style-type: none"> - Assinalar a data da morte de Inês: do julgamento até à trasladação; - Pesquisa sobre a vida e a obra de Rosa Lobato de Faria, no âmbito do 2º Aniversário da sua morte; sessões de leitura de alguma da sua obra; - Dia de S. Valentim: o amor não morre! - Traçar o percurso das décadas de 60, 70, 80 e 90 do séc. XX: evolução tecnológica/ expressões culturais de massa e outros; 	<ul style="list-style-type: none"> - Geografia - Português / BE - Português e Inglês - História - Conselho de Turma 	<ul style="list-style-type: none"> - Exposição na BE do <i>Roteiro da Morte de Inês</i> (Montemor-o-Velho – Coimbra – Alcobça) - Autor do mês: Rosa Lobato de Faria (BE) - Expo de trabalhos dos alunos na BE e divulgação no sítio da escola (cartas) - Festa de Carnaval (baile de máscaras)
Depois do Carnaval Final do Período (Abril)	<ul style="list-style-type: none"> -Ciclo de Cinema sobre A PAIXÃO: exibição de filmes em Português, Francês e Inglês cujo tema abordado seja o amor proibido ou interrompido; - Oficina de Escrita: crítica - Feira do Livro com a visita à escola de um(a) escritor(a) português(a), de preferência autor de um livro sobre Inês. 	<ul style="list-style-type: none"> - Português / Inglês / Francês - Português / Inglês / Francês - Conselho de Turma 	<ul style="list-style-type: none"> - Projeção Cinematográfica (Centro Cultural) - Trabalhos produzidos pelos alunos sobre os filmes visionados; divulgação nos suportes disponíveis - Feira de Livro / Conferência
3º Período: ... e o Futuro é ETERNO (séc. XXII)			
Ao longo do período Final do ano (Junho)	<ul style="list-style-type: none"> - Visita de estudo com alunos do 9º Ano (e outros do secundário da Área de Ciências) a museus de ciência e tecnologia (<i>Exploratório, Penso Ind...</i>); - Novas tecnologias: no alvor do século XXI – laboratórios de ciências que projetem a evolução tecnológica para o século XXII; - Produção criativa de um Planeta Ecológico: valores, vestuário, costumes culturais do século XXII; - Oficina da escrita: mensagens de amor - Sessão de Leitura: leitura dramatizada de excertos da obra <i>A Trança de Inês</i> pelos alunos do 9º ano; - Apresentação do <i>script</i> elaborado pelos alunos do 9º ano: adaptação da obra de Rosa Lobato de Faria; - Palestra com o cineasta António Ferreira (atualmente a produzir a adaptação cinematográfica da obra em entretanto estudada pelos alunos). 	<ul style="list-style-type: none"> - CFQ / TIC - Áreas disciplinares de Biologia, TIC, CFQ - Conselho de Turma e E.E. - Português - Português / TIC - Português 	<ul style="list-style-type: none"> - relatório crítico sobre a visita produzido pelos alunos e divulgado no sítio da escola e/ou na BE - EXPO FUTURISTA: trabalhos produzidos pelos alunos nas diferentes áreas do conhecimento - Concurso Literário: mensagens entre Pedro e Inês no séc. XXII – divulgação nos suportes informáticos da escola - <i>Script</i> e/ou <i>spot</i> publicitário do “filme” dos alunos - Palestra (BE ou CCA)

Nota: Em articulação com as atividades propostas para o CNO e EFA, os alunos poderiam fazer parte do debate sugerido, sob o tema “Interesses de Estado vs. Interesses Individuais”, com as nuances que a obra a abordar na aula de Português permite (Interesses Económicos (século XX) / Interesses Sociais (século XXII) em vez dos Interesses de Estado, do século XIV).