

## FICÇÃO E HISTÓRIA:

### O episódio de Inês de Castro num romance português e num drama alemão contemporâneos\*

MARIA MANUELA GOUVEIA DELILLE  
(Univ. de Coimbra)

189

Em primeiro lugar, umas breves palavras para explicar a mudança do tema inicialmente anunciado. Tinha-me proposto tratar, com base nalguns exemplos dos séculos XVIII e XIX, o mito de Inês de Castro na História e na Ficção alemãs. Ao ler, porém, o programa provisório do Congresso, desisti desse propósito por o considerar demasiadamente especializado e, como tal, susceptível de não despertar o interesse do público maioritariamente romanístico destas sessões. Resolvi então – motivada pela leitura do pequeno romance de João Aguiar *Inês de Portugal*, datado de 1997 – partir desse texto e dum drama em língua alemã, *Ines*, do escritor suíço Hugo Loetscher, de data ainda mais recente (2001)<sup>1</sup>, para ilustrar as reflexões que alinhei sobre a temática geral que aqui nos reúne.

Após uma brevíssima aproximação das duas obras, começarei por apresentar de forma sucinta o drama suíço para depois me concentrar no romance *Inês de Portugal*.

O romance chamou-me desde logo a atenção por incidir fundamentalmente na vingança de Pedro. Embora traga no título o nome da figura feminina, é o rei D. Pedro I que está no centro e é na temática da vingança e da justiça que assenta toda a obra. Neste aspecto, aproxima-se do drama inesiano de Hugo Loetscher acima referido, o qual se inicia e decorre, tal como a narrativa de João Aguiar, muito depois da morte de Inês, desempenhando também nele o rei D. Pedro um papel fulcral: é ele que na longa cena de tribunal do último acto, para a qual traz o caixão de Inês, dirige o temido “acerto de contas”, terminando, no entanto, por se transformar também num dos réus do próprio processo que desencadeara. Segundo palavras do próprio autor, num escrito paratextual que acompanha o drama, «o que [...] realmente instigou à

\* A presente comunicação insere-se no Projecto de Investigação «Relações Literárias e Culturais Luso-Alemãs. Estudos de Recepção e de Hermenêutica Intercultural» do Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos, Unidade de I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa POCTI do Quadro Comunitário de Apoio III.

<sup>1</sup> Concluído em 2001, nesse mesmo ano traduzido para português por Márcio Viana Filho e Jeroen Dewulf (Loetscher: 2001a), sob o título de *O Amor Assassinado – Inês e Pedro*, o drama foi representado pela primeira vez no Mosteiro de Tibães, pela Companhia do Teatro de Braga (por ocasião do VI Encontro Luso-Alemão, que ocorreu em Outubro de 2001 na Universidade do Minho), e não está ainda publicado em língua alemã. Agradeço a Hugo Loetscher a cedência de uma fotocópia do texto inédito.

encenação teatral da história é o acerto de contas, não com aqueles que perpetraram o acto, mas com aqueles que o justificaram e chancelaram.» (Loetscher: 2001b, p. 22). O espaço de amor e de morte que foi a Quinta das Lágrimas em múltiplas ficções anteriores torna-se um espaço-tribunal, ameaçando transformar-se para os convidados/convidados num espaço de morte.

A primeira impressão é de facto a de que existiu por parte do autor, através da intimação que D. Pedro dirige a várias personalidades representativas do clero e da nobreza do reino (o bispo, o capitão-mor, o preceptor), das acusações sarcásticas que lhes lança, da hostilidade para com eles manifestada, a qual contrasta com a simpatia e trato fraternal evidenciados para com as figuras do povo que integram a lista dos convidados, a primeira impressão é ter existido por parte de Loetscher um intuito de crítica sociopolítica, cuja época referencial, não obstante as roupagens medievais, ostenta traços do Portugal dos anos 60 e inícios de 70<sup>2</sup>. No entanto, no decorrer desse longo último acto, o impulso político vem a diluir-se, não se cumprindo as expectativas relacionadas com o temível processo: na versão suíça do mito inesiano, «[o] que deve estar presente no palco é a encenação de um amor [...] a encenação de um amor que não reconhece a sua morte [...]» (Loetscher: 2001b, p. 23).

Houve um recurso à História e à tradição mitográfica inesiana portuguesa e estrangeira, que Loetscher pela resenha que faz no escrito de natureza paratextual já citado demonstra muito bem conhecer (Loetscher: 2001b, pp. 9-23), mas não houve, e isso é dito muito claramente, a intenção de compor um drama com rigor histórico, muito menos a de narrar uma história no singular:

«Os factos históricos não são importantes. Elementos e motivos portugueses tornam a cenografia mais viva. E com isso já se satisfaz qualquer exigência de fidelidade histórica, ganhando-se com isso total liberdade na escolha das personagens. Elas não são representantes do seu tempo, mas representantes das diversas formas de amor. Ainda que a história de Pedro e Inês forme o núcleo central, a encenação de amor que Pedro engendra para si mesmo conduz às várias histórias de amor (hetero- e homossexual) de todas as outras personagens: “Todos nós tivemos as nossas próprias histórias de amor, [mas] ao fim e ao cabo, encontramos-nos todos em volta do mesmo caixão”» (Loetscher: 2001b, p. 23).

O texto é, antes de mais, um texto sobre o amor, sobre a impossibilidade do amor, apresentando não uma única e grande história, mas uma pluralidade de histórias, ou seja, conferindo um tratamento multiperspectívico à temática amor/morte.

Há personagens totalmente inventadas (por exemplo, a mãe de Inês, que aparece em cena e com as suas invectivas transforma Pedro num dos réus, talvez no principal, do processo que ele próprio montara), outras devem-se em grande parte à invenção do autor. Pela inclusão de múltiplos elementos não referenciais, pela transgressão clara e determinada das fronteiras entre realidade histórica e ficção, pela contradição ostensiva, fantasiosa e provocatória da versão ortodoxa do passado, o drama loetscheriano, como ficção histórica pós-modernista, pertence às chamadas “historiographic metafiction” (Hutcheon: 1988, p. 5), aproximando-se nesse contexto da “apocryphal or alternative history” de Brian Mc Blade (1989, p. 90 ss.), da “uchronian fiction” de

<sup>2</sup> O encenador Rui Madeira acentuou muito claramente este aspecto: «Digamos que entendo (a partir do texto) como fixado num tempo esse *olhar* do Autor sobre nós. Situo assim estas histórias humanas na segunda metade dos anos sessenta. Num Portugal de sombras, cinzento, de sombras, escuro... como num retrato a preto e branco, num país vigiado e triste...» (Loetscher: 2001b, p. 28).

que nos fala Elisabeth Wesseling (1991, p. 100 ss.)<sup>3</sup> ou, se recorrermos à grelha tipológica proposta por Ansgar Nünning para o romance histórico, do “revisio-nistischer historischer Roman” (Nünning: 1995, pp. 268-275; 2002, pp. 557-561). Entre os vários traços característicos deste estilo pós-modernista de ficção histórica avulta no presente drama a descentralização do “grande” evento histórico<sup>4</sup>, a deslocação do interesse do campo público para o privado, escolhendo nomeadamente como sujeitos de percepção do acontecer histórico o homem mediano/comum, ou até o marginal, e pondo em cena as pequenas histórias de amor que cada um deles experimenta.

O romance de João Aguiar, que igualmente incide na sucessão de acontecimentos desencadeados após a morte de Inês, apresentando por isso (se tomarmos em consideração o episódio histórico na sua globalidade) idêntico início *in ultimas res*, evidencia uma configuração muito diferente no que diz respeito ao binómio História/Literatura, quando não oposta sob alguns aspectos, e confere um peso acentuado à problemática do mal e da justiça.

Tal como nos seus outros romances de fundo histórico, João Aguiar – não obstante afirmar em apontamentos paratextuais o carácter predominantemente ficcional da narrativa – segue muito de perto o discurso historiográfico canónico sobre o episódio em questão. Não apenas se socorreu, como expressamente confessa nas notas finais a *Inês de Portugal*, das crónicas de Fernão Lopes e Rui de Pina, mas mostra estar bem informado acerca das leituras e interpretações dos historiadores mais recentes, nomeadamente no que diz respeito à desmontagem de traços e eventos de natureza meramente lendária. Veja-se, por exemplo, a preocupação que tem em explicar ao leitor, nas notas finais, que Inês não morreu trespassada pelas «espadas de aço fino» dos «brutos matadores», como se lê no célebre episódio camoniano, mas sim às mãos do carrasco, que executou «uma sentença real ditada por imperativos políticos» (Aguiar: 2001, p. 132). Repare-se também, ainda no paratexto acima referido, no cuidado posto na apresentação dos dados biográficos das principais figuras referenciais citadas (Aguiar: 2001, pp. 132-135). Aliás, essa preocupação de erudição e rigor, que Ana Paula Arnaut e Fátima Marinho já observaram nos romances históricos anteriores de João Aguiar (Arnaud: 1997, pp. 274-278; Marinho: 1999, pp. 185-187), está presente ao longo de todo este romance inesiano, que, com intenções semelhantes às que Albert Halshall (1984, p. 81) define para o “romance histórico-didáctico”, procura transmitir uma interpretação actualizada e tanto quanto possível persuasiva dos eventos e personagens históricas que põe em cena<sup>5</sup>. A este respeito note-se que subjaz à narração ou à representação analéptica dos eventos que conduziram à morte de Inês um factor particularmente acentuado pelo discurso historiográfico português contemporâneo: o peso que a questão dinástica relativa à sucessão do trono de Castela assumiu na decisão régia de mandar matar Inês, dado o empenho de uma facção da alta nobreza castelhana, a que pertenciam os Castros, em que o infante D. Pedro avançasse como candidato ao trono castelhano, reunindo as coroas de Castela e Portugal.

O romance apresenta-se dividido em três capítulos, aos quais correspondem três fases da acção. No primeiro – que tem por epígrafe o início do salmo penitencial

<sup>3</sup> Atendo-se a uma definição proposta pelo comparatista alemão Christoph Rodiek, Elisabeth Wesseling explicita do seguinte modo aquilo que entende por ficção ucrónica: «Uchronian fantasy locates utopia in history, by imagining an apocryphal course of events, which clearly did not really take place, but which might have taken place [...]. Uchronian fiction may be regarded as a subspecies of counterfactual historical fiction, that is, fiction which deliberately departs from canonized history» (Wesseling: 1991, p. 102).

<sup>4</sup> Vivemos uma época na qual as grandes *masternarratives*, os *grands récits* já estão gastos (cf. Berkhofer: 1995).

<sup>5</sup> Essa necessidade de informar e esclarecer o público-leitor, de lhe avivar a memória, é expressamente reconhecida por João Aguiar quando no final da Nota Prévia que se encontra nas edições de 97 e 98 do romance (mas que é suprimida nas edições seguintes) declara: «Um filme e um livro sobre Pedro e Inês não me parecem de mais na época da Grande Amnésia, que é a nossa.» (Aguiar: 1997, p. 5).

*De profundis clamo*<sup>6</sup> *ad te, Domine* – chegam acorrentados ao castelo de Santarém, vindos de Castela, dois dos conselheiros, Álvaro Gonçalves e Pero Coelho (Diogo Lopes Pacheco lograra refugiar-se em França), a quem D. Pedro imputa a responsabilidade da morte de Inês de Castro e sobre os quais anseia por executar sangrenta vingança. Nas sequências iniciais, primeiro da perspectiva de Álvaro Pais, o chanceler, depois, de forma mais breve, do ponto de vista da rainha D. Beatriz, evoca-se o final da guerra civil entre pai e filho e o dia em que o infante em Canavezes perante a rainha e toda a corte jurara perdoar aos culpados. Alternam passos de narração autoral com outros em que se reproduz, em discurso directo, o monólogo de Álvaro Pais, o seu “discurso silencioso” consigo mesmo, quando se encontra sozinho num aposento da alcáçova onde o fogo de uma lareira não chega para o aquecer. Ouçamos o final da primeira sequência narrativa para exemplificar tanto a referida alternância como a passagem do presente diegético para o passado:

«Senta-se num escabelo, procura o apoio da parede para repousar as costas. Sente o frio – outra vez o frio – da pedra que lhe trespassa o gibão e o pelote e lhe toca a pele num contacto duro. Mas não, insiste para si mesmo; não é a pedra nem é a idade, é este constante cuidado dentro de mim.

É bom servir um bom rei que tanto olha pelos seus, e tão generoso que ousa dizer: afrouxai-me a cinta por que se me alargue o corpo para mais espaçosamente eu poder dar. E com isto, mau grado acrescentar sempre o seu tesouro, fá-lo com bom governo, sem agravar o povo. Um bom rei e bem-amado, por certo.

Contudo, um bom rei deve ter boa fama e palavra inteira. Um bom rei jamais quebra os seus juramentos...

Porque ele jurou. Ele jurou e eu estava lá, vi-o e ouvi-o.

Foi num dia como hoje, recorda o chanceler, fechando os olhos. Foi num dia como hoje, de sol e de vento.» (Aguiar, 2001: pp. 14-15).

E é com estas mesmas palavras «Um dia de sol e de vento» que se iniciará a sequência ou cena seguinte em que pela memória do chanceler somos levados ao burgo de Canavezes no dia já longínquo do final da guerra civil em que Pedro jurou perdoar «a todas as pessoas que de conselho e de feito, em qualquer maneira, foram culpadas da morte de D. Inês Pires de Castro» (Aguiar: 2001, p. 22).

Devo aqui recordar que o texto do romance de João Aguiar teve a sua origem num guião cinematográfico, escrito em colaboração com o realizador José Carlos de Oliveira para o filme *Inês de Portugal*. Daí o seu forte teor plástico e filmico, já comentado no único ensaio que conheço dedicado inteiramente ao romance, da autoria de Maria Theresa Abelha Alves. Como esta professora brasileira observa, «as sequências narrativas são, na verdade, grandes cenas que se abrem e que se fecham por mudanças de planos, como ocorre com as sequências filmicas» (Alves: 2002, pp. 178-179). Vemos que a última tomada desta sequência incidiu sobre Álvaro Pais, exibindo-lhe o fechar dos olhos, o qual representa uma abertura em *flashback* para o tempo e o espaço da memória da personagem.

Tal se repetirá várias vezes neste capítulo. Num segundo *flashback*, Álvaro Pais recordará a visita que os irmãos Castro fazem a Inês depois da morte de Constança, designadamente a cena em que eles a seduzem com a ideia de poder vir a ser rainha de Portugal e de Castela, cena que lhe foi relatada pelo bobo Martim, investido a seu mando no papel de espião. Esta nova rememoração cénica de um fragmento do acontecer passado ocorre durante um diálogo entre Álvaro Pais e João Afonso, conde de

<sup>6</sup> *clamavi* no texto da Vulgata.

Barcelos e mordomo-mor, quando ambos, preocupados com a sorte dos dois conselheiros agora presos, evocam **as razões do reino** (que os guiaram ao aconselhar a morte de Inês) e temem **as razões do rei**, que o poderão levar a faltar ao juramento feito.

Divisa-se assim nas duas primeiras sequências deste romance de narração predominantemente cênica uma linha de tensão dramática que consiste na expectativa partilhada, em graus diferentes, por Álvaro Pais e João Afonso quanto à possibilidade de o rei, levado pelas suas próprias razões, vir a quebrar o juramento solene, comprometendo a sua imagem soberana.

Assim se explica que as sequências seguintes se centrem na figura do monarca. Primeiro, nos diálogos com Afonso Madeira, o jovem escudeiro por quem D. Pedro, após a morte de Inês, vinha manifestando uma forte simpatia amorosa; nesses diálogos, em que Afonso Madeira funciona como confidente, cria-se uma forma de acesso do leitor à subjectividade do rei. Mas dadas as frequentes “ausências” ou alheamentos de Pedro, que o próprio escudeiro não consegue evitar, é novamente através da alternância entre trechos de psiconarração com passos de monólogo interior que tomamos conhecimento dos sentimentos e pensamentos íntimos desse rei que a si próprio se considera um fantasma, «que só pode ser rei, mas já não pode ser homem» (Aguiar: 2001, p. 39). Um rei-fantasma que constantemente interpela a amada morta, que a evoca, como quando rememora a primeira noite amorosa passada no castelo de Monterrei, na Galiza, noite em que ambos pronunciaram, perante Deus, um juramento solene de amor e aliança indestrutíveis. Para D. Pedro, como aliás já o ouvimos confidenciar a Afonso Madeira, esse juramento sobrepõe-se a todos os outros, só ele se apresenta como válido. Daí que a partir deste terceiro *flashback* fiquemos a saber inequivocamente que são frustradas as esperanças de desviar o curso da vingança que o rei há muito planeia sobre os dois conselheiros agora presos; nota-se mesmo da parte de D. Pedro, uma ânsia sôfrega de ver correr o sangue dos condenados, que parece vir precipitar os acontecimentos; no entanto, através da proposta ardilosa de Álvaro Pais, que lembra a urgência de outros julgamentos que esperam o rei em Alcanede, cria-se um momento de retardamento.

No segundo capítulo, precedido pela fórmula do ritual da confissão *Misereatur tui omnipotens Deus*, a corte desloca-se para Alcanede, e tanto durante a viagem como na própria vila assistimos a uma série de cenas em que D. Pedro actua como rei-justiceiro, entre as quais avulta a da castração do jovem escudeiro seu favorito, entretanto acusado de adultério com a mulher do corregedor-mor da corte. Essas cenas funcionam como cenas especulares da cena bárbara de vingança sobre os dois conselheiros, que virá a ser executada pelo carrasco no final do segundo capítulo, quando a corte regressa a Santarém, e surgem entremeadas com a evocação, pela voz do narrador mas a partir da perspectiva de D. Pedro, da cena em que Inês em vão implora misericórdia a Afonso IV e da cena em que é executada. A evocação desta última cena antecipa igualmente a execução implacável e desumana de Álvaro Gonçalves e Pero Coelho.

O terceiro capítulo, encimado pela conhecida fórmula litúrgica *Per omnia saecula saeculorum*, narra a exumação do cadáver de Inês, o cortejo de Coimbra ao mosteiro de Alcobça, onde o corpo será de novo sepultado com honras de rainha, após a exibição pública da bula papal que permitia a Pedro o casamento com mulher a ele ligada por laços de parentesco e a proclamação solene feita pelo rei, com o aval tácito do bispo da Guarda, do seu casamento secreto com Inês de Castro. No termo da cerimónia, em que se consuma a vitória mítica do amor sobre a morte, o rei fica só e no silêncio da abadia parece finalmente sentir que esta missão da sua vida foi cumprida. Caminha então em direcção ao portal do mosteiro, onde é aclamado e acarinhado pelo povo.

Da resenha comentada que acabo de fazer do romance de João de Aguiar torna-se manifesta, não obstante o rigor e erudição históricos evidenciados em relação à maior parte das figuras e dos eventos narrados, a natureza acentuadamente híbrida da obra, a estreita fusão de elementos factuais históricos com elementos ficcionais, assumindo estes últimos um maior peso. Aliás, como já atrás referi, é o autor o primeiro a frisar que «*Inês de Portugal* é um romance e não um ensaio de reconstituição histórica» (Aguiar: 2001, p. 131). Esse carácter ficcional vejo-o essencialmente comprovado, sob o ponto de vista narratológico, seguindo a opinião de Dorrit Cohn na sua mais recente colectânea de estudos *The Distinction of Fiction*, no insistente recurso à focalização interna que, ora através de passos em psiconarração, ora por meio de monólogos, permite ao leitor o acesso à subjectividade das personagens, aos seus pensamentos e sentimentos mais íntimos; frequentes vezes o desdobrar dessa vida interior traduz-se na evocação de cenas outrora testemunhadas por essas mesmas personagens, dando-se assim credibilidade psicológica à anulação das barreiras espaciais e temporais (Cohn: 1999, pp. 24-26, 118-120)<sup>7</sup>. Ainda no que diz respeito à focalização interna, o *incipit* do romance é a todos os títulos paradigmático, visto que a narração se inicia *in mediam mentem* do chanceler Álvaro Pais, estabelecendo um padrão narrativo de reflexão e rememoração que se manterá constante em relação a esta figura e à do rei D. Pedro, e que abrangerá ocasionalmente também figuras secundárias como João Afonso, a rainha D. Beatriz ou Afonso Madeira.

Torna-se importante a este respeito notar que através da referida estratégia discursiva o romance é percorrido por duas perspectivas antagónicas sobre a morte de Inês – a de Álvaro Pais, que acentua sempre a necessidade política dessa morte (e a cegueira do Infante), e a de Pedro, que a experimenta como um mal inaudito, um crime bárbaro, uma injustiça monstruosa. Intimamente relacionada com esta visão dupla e antagónica está a ambiguição das imagens de Inês de Castro e de Pedro veiculadas pela narrativa de João Aguiar, que assim questiona de forma implícita as representações mitográficas tradicionais, entrando em ruptura com os esquemas cognitivos que o leitor comum associa a estas duas figuras histórico-lendárias.

Quanto a Inês, como se pode deduzir do conjunto das cenas em que é evocada, a sua imagem global não é a de vítima inocente e indefesa, nem a de feiticeira e barregã (Aguiar: 2001, p. 55), mas sim a de uma mulher apaixonada, de insinuante beleza física, que em Pedro ama simultaneamente o homem e o Infante cujo destino a seduz; se é certo que em várias situações se sabe mostrar sempre digna e discreta, também se revela ambiciosa e vulnerável, em sintonia perfeita com a ambição dos irmãos Castro, que planeiam a aliança matrimonial entre ela e o príncipe e, através dessa aliança, a junção das coroas de Castela e Portugal (Aguiar: 2001, pp. 31-34).

A representação da figura histórica de D. Pedro, em grande parte alicerçada na crónica de Fernão Lopes<sup>8</sup>, não revela menor ambiguição. Há essencialmente dois traços que, embora estreitamente ligados, pesam de forma diferente na caracterização da figura: o amor e a demanda implacável de justiça. Em primeiro lugar, o amor incondicional, absoluto, por Inês e o sofrimento imenso e constante resultante da perda da

<sup>7</sup> Sobre a discussão da focalização interna como típico critério de ficcionalidade, vd. Genette (1991, pp. 75-78).

<sup>8</sup> Não obstante retratar actos de D. Pedro de justiça duvidosa, quando não declaradamente injustos, Fernão Lopes valoriza acima de tudo – tal como Helder Macedo muito bem observa (Macedo: 1998, pp. 147-151) – a política de justiça distributiva praticada pelo monarca, que vê como o mais importante dever e a justificação essencial do poder régio; assim se explica que a imagem global de D. Pedro transmitida pela *Crónica* seja a do rei justiceiro, a personificação de um conceito superior de Justiça assente no princípio da Equidade.

amada, como se torna claro pelas suas confidências ao jovem escudeiro Afonso Madeira e como está patente nos solilóquios, através dos quais se cria uma forte corrente de empatia entre o leitor e aquele rei fantasma transfigurado pela dor<sup>9</sup>. Em segundo lugar, e explicitamente associada ao amor que unia o príncipe a Inês de Castro, surge no romance a demanda de justiça; na verdade, a revolta e a indignação que a experiência do mal, do assassinio de Inês, causou em Pedro levam-no a reclamar justiça, contra tudo e contra todos, não olhando a classes sociais ou a amizades: «nos meus reinos, haverá justiça, pois que eu não a tive, pois que ela a não teve» (Aguiar: 2001, p. 75). Mas se essa demanda obstinada e pertinaz de justiça o irá transformar, por um lado, num rei justiceiro e popular, «amado pelos pequenos e pelos pobres, que sempre nele encontram a punição de quem os oprime, o cuidado pelas suas vidas e bens, uma bolsa generosamente aberta» (Aguiar: 2001, p. 87), por outro lado o imenso ódio que D. Pedro nutre pelos antigos conselheiros de Afonso IV, a ânsia selvática de vingança que o faz parecer um «lobo esfaimado espreitando o rebanho no fundo do Inverno» (Aguiar: 2001, p. 49), as cenas em que com raiva e cólera desmedida defronta de chicote na mão os conselheiros presos e acorrentados ou a da execução da cruenta vingança a que preside com requintes sádicos, tudo isso cria a seu respeito, na corte e no leitor, muito especialmente durante o segundo capítulo, a imagem negativa, repulsiva até, de uma criatura que não domina os seus instintos animais, de um homem desequilibrado e neurótico, sedento de sangue. Esses traços disfóricos jogam dialecticamente com a sua qualidade intrínseca e primordial de sujeito de um amor, grande e singular, que se sacralizará na vitória sobre a própria morte, e com a sua qualidade de agente de uma justiça terrena que o faz velar por todos e a todos fazer justiça «grandes e pequenos, ricos e pobres, mais até a estes, que mais fracos são» (Aguiar: 2001, p. 39).

A acentuada e crescente hibridização, que constitui, segundo o narratólogo alemão Ansgar Nünning, o “motor” da evolução sofrida pela ficção histórica nas últimas décadas do século XX (Nünning: 2002, pp. 545-546)<sup>10</sup>, também deixou as suas marcas em *Inês de Portugal*. Não só se encontra presente no desenho dos protagonistas, como acabámos de notar, mas é igualmente uma característica que se aplica ao plano temático-estrutural de todo o romance, em que os elementos ficcionais ora complementam e aprofundam os factos históricos por assim dizer canónicos, ora os questionam e revêem crítica e multiperspectivamente através das memórias antagónicas e/ou complementares das figuras em cena, e em que vários níveis temporais constantemente se interpenetram e/ou sobrepõem, rompendo com a linearidade da narrativa histórica clássica. Repare-se além disso que, não obstante predominarem no texto inesiano de João Aguiar, a nível hetero-referencial, as crónicas medievais e o actual discurso historiográfico inesiano, detectam-se no romance, conforme Maria Theresa Abelha Alves muito bem demonstrou na sua análise (Alves: 2002, pp. 162-173), múltiplos intertextos de carácter ficcional. Se nos lembrarmos ainda que esta obra provém dum guião, portanto de um texto simbiótico por natureza, não é de admirar que a nível de discurso narrativo

<sup>9</sup> O acesso à subjectividade da personagem constitui, como bem faz notar Franz Stanzel (1982, pp. 173-174), um meio privilegiado de suscitar a empatia do leitor.

<sup>10</sup> Como já anteriormente referi, Ansgar Nünning propõe uma diferenciação tipológica do género mais precisa e mais funcional do que aquelas (predominantemente de carácter dicotómico) de que dispomos de teorizadores anteriores (Geppert, 1976 / Turner, 1979 / Mc Hale, 1987 / Hutcheon, 1988 / Wesseling, 1991), delineando pormenorizadamente cinco tipos principais, em relação aos quais se observa um grau crescente de hibridização: o romance histórico documental, o romance histórico realista, o romance histórico revisionista, o romance meta-histórico e a ficção meta-historiográfica (Nünning: 1995, pp. 256-296; 2002, pp. 549-552). Nünning não deixa, porém, de notar que os vários tipos ou grupos não constituem compartimentos estanques, as fronteiras entre uns e outros são flutuantes, registando-se muitas formas mistas ou tipos híbridos na actual ficção histórica.

se observe idêntico hibridismo, verificando-se de facto contínua alternância de passos de narração autoral, quer de focalização externa quer de focalização interna, com sequências predominantemente cénicas.

Na verdade, embora de forma diferente da que observámos relativamente ao drama de Hugo Loetscher, o romance *Inês de Portugal* não se limita a representar ou a ficcionalizar a História ou seja, a aliar os temas da História com os meios da ficção. Susceptível de ser integrado no tipo designado por Nünning como “romance histórico documental”, *Inês de Portugal* parece-me, no entanto, transgredir os requisitos tradicionais desse grupo específico e revelar, pelo acentuado hibridismo acima notado no plano temático-estrutural e narrativo e pelo questionamento implícito da escrita historiográfica e ficcional inesianas, alguns traços característicos dos tipos seguintes, contribuindo de um modo original e discreto para a revisão das imagens históricas tradicionais e participando na recriação de uma memória cultural representativa da sociedade contemporânea.

A terminar, volto a insistir na revisão e reescrita da imagem histórica de D. Pedro que se leva a cabo no romance, equacionando João Aguiar de novo os três motivos que tanto em narrativas historiográficas como em múltiplas versões ficcionais anteriores guiaram a apresentação desta figura: o amor, a vingança, a justiça. Repare-se como em todo o terceiro capítulo, e especialmente na última cena, no espaço sagrado da catedral, em que assistimos a uma transfiguração, a uma sublimação sacralizante e mítica da personagem do rei (que termina aureolado, envolto num nimbo de luz), sobressaem apenas os vectores do amor e da justiça:

«Junto do túmulo, o silêncio é absoluto.

O silêncio do princípio e do fim do mundo.

Pedro dá um único passo. As suas mãos estendem-se, tocam a pedra, acariciam-na.

Enfim. Vingada, desagradada, coroadada.

Minha mulher e Rainha. [...]

O seu maior amor está aqui, encerrado em pompa e glória, protegido pelo espaço sagrado, aguardando que chegue o tempo do reencontro, quando os mortos se levantarem na ressurreição da carne.

O seu outro amor está lá fora e também o espera.

Pedro retarda as mãos sobre a pedra numa derradeira carícia. Depois dá meia volta e caminha, de corpo erecto, ao longo da nave, em direcção ao portal que desenha uma ogiva inundada pela luz da manhã.

É para essa luz que caminha e quando ela finalmente se apodera dele e o absorve estala no ar um grito feito de mil gritos.

O povo de Alcobaça e de léguas e léguas em redor vê-o enfim e o seu grito feito de mil gritos sobe ao céu.

Deus vos guarde, nosso pai. El-rei é pai, El-rei é pai.»

Neste final como que desapareceu por completo a mancha disfórica da vingança desumana, cruel e sanguinária, praticada sobre os dois conselheiros. A vingança é apenas evocada nos seus efeitos catárticos, apaziguadores, sobre o governante, que, uma vez ela consumada, e cumprida para com Inês morta a promessa do desagravo público e da coroação, readquire o equilíbrio anterior temporariamente perdido, sentindo-se plenamente livre para ir ao encontro das expectativas e reclamações de justiça do povo que o aclama como a um Messias redentor. Se D. Pedro se revelou no decorrer do romance como amante fervoroso e singularíssimo, a quem a experiência do mal sofrido provocou uma sede implacável e insaciável de justiça, nesta última cena prevalece, tal como na



*Crônica de D. Pedro* de Fernão Lopes, a imagem do rei justiceiro, que o povo identifica com a imagem utópica do soberano-pai, de um agente ideal da justiça terrena. Recordando expressões de Fernão Lopes na admirável reflexão sobre a Justiça que deixou inscrita no Prólogo da referida *Crônica*, D. Pedro parece-me aqui representar o rei que possui «excelência sobre as leis», sendo ele próprio «lei e regra da justiça com alma» (Lopes: 1966, p. 89).

**Bibliografia**

AGUIAR, João

2001<sup>6</sup> (1.ª ed., 1997), *Inês de Portugal*, Lisboa, Asa.

ALVES, Maria Theresa Abelha

2002, «*Inês de Portugal*. Mito, tela, texto: A viagem de uma narrativa», in *Semear*, n.º 7, Rio de Janeiro, pp. 159-182.

ARNAUT, Ana Paula

1997, «A ficção de João Aguiar. A alquimia de uma escrita múltipla», in *Humanitas*, vol. XLIX, Universidade de Coimbra, pp. 273-281.

BERKHOFER, Robert F.

1995, *Beyond the Great Story: History as Text and Discourse*, Cambridge / Mass. / London, Belknap Press.

COHN, Dorrit

2000<sup>2</sup> (1.ª ed., 1999), *The Distinction of Fiction*, Baltimore and London, John Hopkins University Press.

GENETTE, Gérard

1991, *Fiction et dicton*, Paris, Éditions du Seuil.

GEPPERT, Hans Vilmar

1976, *Der «andere» historische Roman. Theorien und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

HALSHALL, Albert W.

1984, «Le roman historico-didactique», in *Poétique*, 15, n.º 6762, Paris, pp. 81-104.

HUTCHEON, Linda

1987, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge.

LOETSCHER, Hugo

s/d, *Ines*. Ein Theaterstück in vier Bildern (inédito).

LOETSCHER, Hugo

2001a, *O Amor Assassinado: Inês e Pedro*. Drama em quatro actos. Tradução de Márcio A. Vianna Filho e Jeroen Dewulf. Braga, Companhia de Teatro de Braga.

LOETSCHER, Hugo

2001b, *O Amor Assassinado: Inês e Pedro*. Companhia de Teatro de Braga 72.ª Produção. Artigos de Hugo Loetscher, Rui Madeira e Jeroen Dewulf. Braga, Companhia de Teatro de Braga.

LOPES, Fernão

1966, *Crónica de D. Pedro*. Edizione critica, com introduzione e glossario a cura di Giuliano Macchi. Roma, Edizioni dell'Ateneo.

MACEDO, Helder

1998, «Fernão Lopes, a Sétima Idade e os príncipes de Avis», in GIL, Fernando e MACEDO, Helder, *Viagens do Olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Porto, Campo das Letras, pp. 143-173.

MARINHO, Maria de Fátima

1999, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.

MC HALE, Brian

1987, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge.

NÜNNING, Ansgar

1995, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, Band 1. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.

NÜNNING, Ansgar

2002, «Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans», in *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Daniel Fulda und Silvia Serena Tschopp. Berlin / New York, Walter de Gruyter, pp. 541-569.

STANZEL, Franz

1982<sup>2</sup> (1.<sup>a</sup> ed., 1979) *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.

TURNER, Joseph W.

1979, «The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology», *Genre*, vol. XII, n.º 3, The University of Oklahoma, pp. 333-355.

WESSELING, Elisabeth

1991, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins.