

**Pedro Jorge Rodrigues**

**A personagem D. Pedro**  
**na narrativa portuguesa do dealbar do século XXI**

**Dissertação no âmbito do  
Curso de Mestrado em  
Estudos Portugueses Interdisciplinares,  
sob orientação da Professora Doutora  
Ana Isabel Vasconcelos**

**UNIVERSIDADE ABERTA**  
**2006**

**Pedro Jorge Rodrigues**

# **A personagem D. Pedro**

**na narrativa portuguesa do dealbar do século XXI**

*Inês de Portugal*, de João Aguiar

*A Trança de Inês*, de Rosa Lobato de Faria

*A Rainha Morta e o Rei Saudade*, de António Cândido Franco

Dissertação no âmbito do  
Curso de Mestrado em  
Estudos Portugueses Interdisciplinares,  
sob orientação da Professora Doutora  
Ana Isabel Vasconcelos

**UNIVERSIDADE ABERTA  
COIMBRA  
2006**

## **Agradecimentos**

**Cumpre-nos humildemente agradecer a todos quantos, de forma directa ou indirecta, contribuíram para que esta dissertação fosse concluída, no cabal desempenho das suas funções ou simplesmente por existirem: professores, colegas, amigos e família.**

**De justiça será também referir que a consecução deste trabalho teria sido bastante dificultada sem a atribuição de licença sabática pelo Ministério da Educação, no ano lectivo de 2005-2006.**

**Uma menção muito especial para a Professora Doutora Ana Isabel Vasconcelos, pela orientação esclarecida e dedicada, sempre presente quando necessária.**

## Resumo

O presente trabalho incide simultaneamente sobre a figura histórica do rei D. Pedro I e sobre o seu reflexo enquanto personagem literária.

Num primeiro momento, tentamos reconstruir uma imagem deste monarca, necessariamente parcelar, focando a sua dupla faceta histórica e mítica. Fazemo-lo a partir dos documentos oficiais do seu reinado e da escrita historiográfica dos séculos seguintes. Analisamos ainda o modo como a literatura se apropriou dos dados históricos, acrescentando-lhes uma dimensão mítica.

Numa segunda fase, após a necessária definição do *corpus* narrativo no qual incide o nosso estudo (*Inês de Portugal*, de João Aguiar; *A Trança de Inês*, de Rosa Lobato de Faria; *A Rainha Morta e o Rei Saudade*, de António Cândido Franco), reflectimos brevemente sobre os autores e o modo como abordam o mito inesiano, bem como sobre as características gerais dos três romances escolhidos e a respectiva apropriação das fontes históricas. Procedemos ainda a uma breve abordagem dos conceitos de romance histórico e de pós-modernismo, particularmente no que diz respeito à situação desse subgénero narrativo e à difusão das mencionadas tendências literárias em Portugal, nas décadas finais do século XX.

Centrando-nos definitivamente na personagem D. Pedro, efectuamos a necessária identificação das diversas teorias relativas a classificação, caracterização e construção da personagem narrativa, elementos essenciais para o subsequente estudo prático. Para tal, analisamos comparativamente os três romances sob diversos ângulos, sempre com o objectivo de estabelecer relações de semelhança ou oposição entre as entidades literárias construídas pelos três autores. Assim, para além de algumas tipologias classificativas inerentes à personagem narrativa (e, especialmente, de cariz histórico), são sucessivamente abordadas diferentes áreas que consideramos relevantes, como a descrição física, o discurso privilegiado, a actuação da personagem, as suas relações com os outros, as ligações que estabelece a nível metafísico ou com construções hipodiegéticas, a interacção com os espaços e com os tempos narrativos e, finalmente, a própria concepção da entidade narradora.

Apontamos, enfim, as conclusões possíveis, tanto no que se refere aos traços comuns aos romances sob análise, como em relação aos aspectos que indicam diferenças significativas nas distintas concepções da personagem central que decidimos estudar.

## **Abstract**

The present work focuses simultaneously the historical image of king D. Pedro I of Portugal and its reflex as a literary character.

In a first stage, we try to reconstruct an image of this monarch, necessarily partial, examining his double-sided, historical and mythic quality. We do so both from the official documents of his reign and the historiography of the following centuries. We also analyse the way literature took hold of the historical facts, adding to them a mythic dimension.

In a second phase, after the necessary definition of the narrative corpus towards which we direct our study (*Inês de Portugal*, by João Aguiar; *A Trança de Inês*, by Rosa Lobato de Faria; *A Rainha Morta e o Rei Saudade*, by António Cândido Franco), we briefly reflect upon its authors and the way they explore the myth of Pedro and Inês de Castro, as well as upon the general characteristics of the three chosen novels and their appropriation of the historical sources. We also carry out a quick analysis on the concepts of historical novel and of post-modernism, especially in what concerns the situation of this narrative genre and the diffusion of the above mentioned literary tendencies in Portugal, over the final decades of the twentieth century.

Definitively centred on the character D. Pedro, we necessarily begin by identifying the various theories related to classification, characterization and construction of narrative character, essential elements to the subsequent practical work, to which we analyse comparatively the three novels through different angles, always trying to establish relations of similarity or opposition between the literary entities built by the three authors. Thus, after referring to some typologic classifications inherent to narrative characters (especially historical ones), we successively analyse various topics we consider relevant, such as physical description, discourse characteristics, character actions, relations to others, metaphysical or hypodiegetic connections established, interactions with narrative space and time and, finally, the concept of narrator itself.

We finally point out the possible conclusions, both as to the aspects we found similar in the novels under analysis and to the significant differences which indicate distinct conceptions of the central character we chose to study.

*“The character moves in the full depth of his conditional freedom; he is what he is but he might have been otherwise.”*

**William John Harvey, *Character and the Novel*, 1970, p. 147.**

## Índice

Introdução .....	1
I. D. Pedro I: o homem e o mito.....	4
1. A figura do rei através dos documentos oficiais do seu reinado .....	5
2. A escrita historiográfica: aspectos históricos e traços ficcionais .....	11
3. A apropriação literária: traços predominantes da personagem.....	21
II. O mito de Pedro e Inês e o romance histórico pós-moderno .....	32
1. Romance histórico e pós-modernismo no final do século XX .....	34
1.1. <i>O ressurgimento do romance histórico</i> .....	35
1.2. <i>A difusão das perspectivas pós-modernas</i> .....	38
2. Pedro e Inês na narrativa do dealbar do século XXI .....	42
2.1. <i>Os autores e respectivas abordagens do mito</i> .....	44
2.2. <i>A amostra narrativa e a apropriação das fontes históricas</i> .....	49
III. A personagem D. Pedro nas narrativas em estudo.....	55
1. A construção da personagem: aspectos teóricos .....	58
1.1. <i>Indicadores tipológicos</i> .....	61
1.2. <i>Factores directamente relacionados com a personagem</i> .....	65
1.3. <i>Aspectos indirectamente relacionados com a personagem</i> .....	73
2. Construção das personagens: análise prática.....	80
2.1. <i>Classificações tipológicas aplicáveis</i> .....	84
2.2. <i>Aspectos de caracterização física</i> .....	93
2.3. <i>Qualidade e variantes do discurso</i> .....	99
2.4. <i>Particularidades da actuação da personagem</i> .....	107
2.5. <i>Natureza e importância das relações com outras personagens</i> .....	114
2.6. <i>Presença de construções hipodiegéticas ou manifestações metafísicas</i> .....	122
2.7. <i>Interacção com os espaços narrativos</i> .....	127
2.8. <i>Influência da gestão dos mecanismos temporais</i> .....	135
2.9. <i>Relevância das opções de estatuto do narrador</i> .....	141
Conclusão.....	151
Bibliografia.....	157

## **Introdução**

Uma tarefa tão exigente como a que se nos apresenta origina forçosamente uma reflexão prévia sobre as opções a tomar nos mais variados âmbitos. Torna-se necessário definir aspectos metodológicos, esclarecer preferências formais e, enfim, estabelecer o rumo a seguir. Nem sempre estas decisões se revelaram fáceis, tanto mais que, numa primeira fase, diversos caminhos nos pareceram interessantes e, posteriormente, também várias linhas de investigação se nos afiguraram pertinentes e apelativas.

Efectivamente, a própria escolha do tema constituiu, de início, uma questão de difícil resolução, mesmo que já nos tivéssemos posicionado no âmbito genérico do mito de Pedro e Inês: a omnipresença, ao lado da figura imponente de D. Pedro I, da igualmente atractiva personagem de Inês de Castro, para mais em ano dedicado ao culto da sua memória (2005), criou alguma hesitação. Decidimo-nos pela figura do nosso rei cruel e justiceiro, principalmente pelo interesse que nos suscitou a variedade de traços caracterizadores disponíveis em diversas fontes; esta circunstância permitir-nos-á, em princípio, retirar conclusões de um confronto entre as versões histórica e literária da personagem, o que não seria possível no caso da malograda Inês, quase ignorada enquanto individualidade histórica, até ao seu aproveitamento literário.

Apesar da brevidade do seu reinado, D. Pedro constituiu motivo para a publicação de múltiplos textos, históricos e literários. Este facto, embora crie a facilidade de acesso a que acima aludimos, faz surgir também dificuldades acrescidas, quer no processamento de informação tão profusa, quer na própria distinção entre fontes tão diversas como os documentos oficiais da época, a produção historiográfica (desde a cronística medieval até aos nossos dias) e a criação literária, cujo interesse pelo tema desde logo se manifestou, mantendo-se constante ao longo dos séculos.

Duas questões se nos colocaram na fase inicial deste trabalho: a primeira relacionava-se com a intromissão da lenda (e do mito) entre a figura histórica e a sua recriação literária: deparar-nos-íamos com um núcleo de características comuns e inalteráveis ou, pelo contrário, seríamos confrontados com traços absolutamente contrastantes nas várias fontes consultadas? Por outro lado, haveria ainda relevância no tratamento literário das figuras de Pedro e Inês na literatura contemporânea, ou a historiografia e a literatura dos séculos passados já teriam esgotado o tema, explorando todas as suas vertentes?

Com intuito de dar resposta a estas dúvidas, avaliámos a produção literária mais recente centrada na figura de D. Pedro; acabaram por nos despertar a atenção três romances que, embora com diferentes abordagens, se integram nas manifestações mais recentes do romance histórico contemporâneo e que, por isso, não só nos garantem percepções actualizadas da personagem histórica, mas também deixam antever a utilização dos mecanismos mais inovadores relativos à construção e à apresentação dessa figura histórico-literária perante o leitor.

Uma dificuldade previsível será a ausência de estudos dirigidos directamente à questão da construção da personagem narrativa, um campo desde sempre negligenciado<sup>1</sup>, e que faz prever a necessidade de uma análise mais pessoal dos dados recolhidos nas narrativas seleccionadas para análise. Teremos, assim, que procurar as bases sólidas que exigimos para o nosso trabalho em textos teóricos de âmbito geral, bem como em trabalhos mais práticos que nos pareçam conter algum paralelismo com o caso que pretendemos trabalhar, sem esquecermos ainda toda a produção escrita que possamos encontrar relativamente aos autores ou aos romances sobre os quais iremos centrar a nossa atenção.

Antes de proceder à análise concreta e, assim o pretendemos, profunda dessas narrativas, necessitaremos de abordar a noção de romance histórico, nomeadamente no que se refere ao caso português, embora consideremos dispensável delinear toda a sua evolução desde as influências de Walter Scott, optando por prestar atenção especial à situação deste subgénero narrativo nos finais do século XX. Por outro lado, parece-nos útil esclarecer algumas linhas de evolução das tendências literárias actuais, passando obrigatoriamente pelo conceito de pós-modernismo, pois, apesar da dificuldade de estabelecer a sua definição, algumas das características que mais recorrentemente lhe são atribuídas parecem perpassar os três romances que constituem o *corpus* por nós escolhido.

É certo que a existência de uma relação entre o desempenho concreto dos autores dos romances seleccionados e as propostas literárias mais recentes e inovadoras não está assegurada; corremos, aliás, o risco de concluir pela inexistência de conexão entre as estratégias utilizadas na construção da personagem e as tendências pós-modernas relativas

---

<sup>1</sup> Num estudo teórico-prático tão recente como o de Willem Weststeijn ainda se faz alusão à pouca atenção concedida ao estudo da personagem literária nos estudos narratológicos desde a década de cinquenta do século XX [cf. Weststeijn, 2005], algo que já William Harvey anotava quarenta anos antes, afirmando que o estudo da personagem ocupava um espaço periférico na atenção dos críticos [cf. Harvey, 1970: 192].

à ficção histórica; em todo o caso, mesmo que tal hipótese se confirme, poderemos certamente retirar desse facto conclusões interessantes e reveladoras.

Ser-nos-á necessário dar início à análise das narrativas escolhidas de modo abrangente, verificando como cada autor recria o mito e de que modo se apropria das diferentes fontes históricas. Só depois poderemos tentar descrever os perfis construídos pelos autores sobre a personagem histórica que definimos como objecto do nosso estudo. Para este fim, teremos que decidir quais, de entre os aspectos de análise literária disponíveis, serão mais relevantes para o nosso objectivo e quais não se revelarão tão adequados, sendo portanto relegados para plano secundário.

Especialmente neste ponto, em que será necessário mencionar (e definir) múltiplos conceitos provenientes de teorias literárias diversificadas, tentaremos evitar o uso de linguagem excessivamente hermética<sup>2</sup>, sem, no entanto, descurarmos a utilização de termos técnicos específicos, obviamente necessários num trabalho de dissertação no âmbito da análise literária.

Não deveremos iniciar o nosso estudo sem antes darmos conta das suas limitações, algumas das quais decorrem directamente da especificidade do tema que escolhemos. Assim, o presente trabalho não pretende constituir uma análise global do *corpus* narrativo seleccionado, pelo que múltiplas vertentes interessantes e, certamente, profícuas destes romances serão deixadas sem análise profunda, aguardando as revisitações futuras de que são merecedoras.

---

<sup>2</sup> Consideramos que demasiado hermetismo a nível linguístico dificultaria ou impossibilitaria mesmo a leitura do nosso trabalho por leitores de níveis de ensino não universitário, o que seria, evidentemente, contrário à nossa vontade, tendo em conta que o tema tratado poderá vir a suscitar interesses com origens e objectivos muito diversos.

## **I. D. Pedro I: o homem e o mito**

De todos os reis das duas primeiras dinastias portuguesas, D. Pedro I é aquele cujo reinado se revela mais breve, se exceptuarmos o caso especial do seu neto D. Duarte<sup>3</sup>. No entanto, e por contraste, é talvez o monarca cuja actuação foi alvo de maior polémica e deu origem a maior número de obras de cariz histórico ou literário, ao longo dos séculos e até ao tempo presente.

Em parte, tal facto fica a dever-se a acontecimentos anteriores à sua subida ao trono, como a morte de Inês de Castro ou a conseqüente guerra civil que liderou contra seu pai, ao longo de sete meses. Mas a eliminação física da sua grande paixão teve repercussões que se prolongaram para além das pazes assinadas em Canaveses<sup>4</sup>, assumindo D. Pedro, já enquanto rei, acções que em muito contribuíram para a imagem que, ao longo do tempo, os diversos autores foram criando e difundindo.

A variedade de textos actualmente disponíveis que se debruçam sobre esta época histórica permite-nos uma análise pormenorizada, sob diversos pontos de vista, da figura do rei D. Pedro I, principal objecto do presente capítulo. Devemos, no entanto, considerar que nem todos os escritos que utilizámos como fonte se inscrevem num mesmo género, tal como não assumem, na sua globalidade, uma intenção semelhante. Seria, neste sentido, pouco adequado assimilar todas as contribuições numa caracterização única, razão pela qual optámos por abordar separadamente os textos de intenção basicamente historiográfica e as criações de cariz ficcional mais ou menos assumido. Por outro lado, sentimos ser necessário particularizar a análise dos documentos oficiais do reinado de D. Pedro, exactamente por constituírem os únicos elementos coevos através dos quais podemos deduzir, ainda que de modo indirecto, alguns traços da personalidade deste monarca tão controverso.

---

<sup>3</sup> D. Pedro reinou pouco menos de dez anos, mais especificamente entre 28 de Maio de 1357 (data da morte de D. Afonso IV) e 18 de Janeiro de 1367. Por outro lado, embora D. Duarte tenha sido rei apenas durante cinco anos (entre 1433 e 1438), na realidade esteve associado à governação quase três décadas, a partir de 1412, por vontade expressa de seu pai, D. João I; José Mattoso chega a afirmar que este “deve ter sido, em toda a Idade Média portuguesa, o monarca mais experiente à hora de empunhar o ceptro” [Mattoso, 1993: 500-501].

<sup>4</sup> O acto solene em Canaveses, datado de 5 de Agosto de 1355, é o momento mais significativo, mas D. Afonso IV não esteve presente; o tratado foi, por isso, confirmado posteriormente, em Guimarães (no caso do rei) e no Porto (por parte da rainha), ao longo desse mesmo ano [cf. Pina, 1936: 199].

## 1. A figura do rei através dos documentos oficiais do seu reinado

Em termos cronológicos, o primeiro documento coevo que nos pode transmitir informações sobre o Infante D. Pedro é exactamente o contrato de casamento com D. Constança. Segundo Leonor Machado de Sousa, uma cláusula aí colocada pelo pai da noiva<sup>5</sup>, condicionando o casamento à inexistência de amantes na vida do infante, mostrará anteriores “desmandos femeeiros” de D. Pedro [cf. Sousa, 2004: 23]. Fosse ou não habitual a presença de anotações com este conteúdo nos contratos nupciais, a verdade é que nos parece legítima a inferência apresentada, mesmo que não creiamos, como certos autores com maior liberdade literária, num eventual casamento secreto do príncipe, anterior a esta época<sup>6</sup>.

Na realidade, independentemente da veracidade da declaração de Cantanhede, sobre o casamento com Inês de Castro, não podemos ignorar o valor documental dos monumentos funerários mandados construir por D. Pedro, como não devemos esquecer outras atitudes do rei que revelam a grande vontade de assumir Inês como sua rainha (a exumação e a trasladação do corpo, a coroação da estátua jacente, a própria colocação dos túmulos<sup>7</sup>), deixando entrever a paixão que terá existido entre ambos [cf. Sousa, 2004: 55], tenha ela tido o seu início antes ou após o casamento com D. Constança.

A evidente vontade do rei quanto à legitimação dos seus filhos com Inês não nos parece, ainda assim, a razão única para as atitudes e iniciativas régias atrás enumeradas. Tanto mais que, para tal fim, conhecemos as diversas tentativas de D. Pedro, quer junto do papa, quer através de acções concretas, como grandes doações aos infantes, com a confirmação do futuro rei D. Fernando, ou ainda as suas presenças nas Cortes de Elvas, em 1361, juntamente com o legítimo herdeiro do trono [cf. *Cortes*, 1986: 13].

A realização das Cortes em Elvas funciona, aliás, como um marco extremamente importante da capacidade de governar de D. Pedro [cf. Gama, 1956: 26], mesmo tendo em conta que já haviam decorrido quatro anos completos de reinado, acrescidos de outros dois de co-governo, pois o infante assumiu, após o final da guerra civil

---

<sup>5</sup> São citadas por Rui de Pina cinco condições, das quais a segunda seria “q o Infãte naõ tome mãceba ã quanto ella for de idade pãra poder empenhar, & parir, salvo se ella for de sua natureza maninha, & naõ pertencente para gerar” [Pina, 1936: 44].

<sup>6</sup> Agustina Bessa-Luís tenta demonstrar que D. Pedro teria conhecido Inês de Castro muito antes de Constança entrar na sua vida; assim, o casamento secreto com Inês seria já anterior a 1336, data do compromisso oficial com Constança [cf. Bessa-Luís, 1997: 77].

<sup>7</sup> Pedro Dias refere: “Como nos túmulos de casais, o Monarca deu a direita à sua companheira [Dias, 1999: 51].

subsequente à morte de Inês de Castro, a “plena jurisdição cível e crime em todo o País” [Serrão / Marques, 1987: 505].

Não admira que o ano de 1361 seja entendido como a inauguração de “um novo ‘ciclo’ da acção de D. Pedro I” [Homem, 1990: 225]. Embora realce a vontade de tratar com igualdade todas as pretensões que lhe sejam apresentadas<sup>8</sup>, esta é a oportunidade utilizada pelo monarca para mostrar a protecção ao povo [cf. Martins, 1987: 85], atitude que vai marcar a sua actuação ao longo dos tempos; simultaneamente, aproveita para uma “remodelação quase total do elenco dos desembargadores” [Homem, 1990: 225] e dá indicações seguras quanto às suas intenções relativamente ao clero: segundo Montalvão Machado, em Elvas “diminuíram-se os privilégios do Clero”, para além de que “se confirmou o beneplácito régio, já outorgado por D. Afonso IV” [Machado, 1978: 13].

Sem dúvida que, com esta última medida, D. Pedro pretendia evitar a proliferação de documentos papais falsos, situação bastante comum já no reinado anterior, mas também é óbvio que aproveita a ocasião para salientar a supremacia do Estado sobre o poder espiritual [cf. Serrão, 1979: 282], ideia que reiterará ao longo do tempo. Em todo o caso, o rei assumiu uma posição de firmeza para com esta classe, raramente permitindo situações de excepção: D. Pedro quis, desde logo, sublinhar o triunfo do poder real sobre o religioso.

Poderemos sempre questionar se as decisões originadas nas Cortes (tal como, mais tarde, as exaradas na Chancelaria) são o reflexo das vontades e convicções do rei D. Pedro ou se, pelo contrário, resultam das opiniões maioritárias do seu Conselho, o qual ajudava na elaboração dos documentos escritos que constituíam as respostas às queixas (ou «agravamentos») apresentadas pelos grupos sociais ou pelos diversos concelhos [cf. Ferreira, 1964: 52].

Este Conselho Real continua a acompanhar o rei ao longo do seu reinado, desempenhando funções consultivas [cf. Moreno, 1999: 260], mas o seu verdadeiro peso nas decisões régias permanecerá sempre uma incógnita: se alguns salientam a sua importância, como Joel Serrão e Oliveira Marques, que associam a manutenção da paz no reino ao facto de o rei se ter rodeado de bons conselheiros [cf. Serrão / Marques, 1987: 509], outros, pelo contrário, consideram que o conselho assumia uma posição

---

<sup>8</sup> As fórmulas utilizadas na introdução aos capítulos gerais eram muito próximas independentemente dos destinatários, como podemos verificar relativamente ao Clero e ao Povo [cf. *Cortes*, 1986: 13; 30].

subalterna, confinado, na prática, a intervir apenas quando o rei o chamava a pronunciar-se ou, caso este se ausentasse, a decidir nos casos mais simples [cf. Homem, 1978: 73].

É possível que o rei se tivesse escudado inicialmente nos conselhos de homens experientes que o acompanhavam desde os tempos dos confrontos com D. Afonso IV, passando a agir de forma individual, à medida que ia adquirindo mais experiência e confiança nas suas próprias capacidades; de tal modo que, justificando decisões suas quanto à centralização dos mecanismos de desembargo, o rei mostra não abdicar do seu direito de controlar bem de perto a aplicação da justiça que era feita em seu nome: “per esta guisa vera el rrey todo o que se livra na sua corte” [*Chancelaria*, 1984: 214].

Assim, a importância do Conselho Real ter-se-ia esvaziado gradualmente, até ser apenas um meio de conseguir que a máquina judicial continuasse a funcionar quando o rei se ausentasse para as suas diversões venatórias [cf. Homem, 1978: 73], constituindo excepção os casos mais complexos, que esperariam o seu regresso.

Esta aparente falta de responsabilidade de um rei que abandona o trono e os deveres a ele associados para se divertir caçando, por vezes durante longos espaços temporais, pode levar-nos a reflexões um pouco mais complexas. É verdade que D. Pedro se deu conta da necessidade de colmatar a sua ausência, delegando poderes nos seus oficiais de justiça, embora se reservasse o direito de fazer esperar pela sua real decisão os casos mais complexos, como já vimos; mas também não podemos deixar de atribuir algum significado ao facto de, durante os dez anos do seu reinado, raramente se encontrar num mesmo local mais de um mês<sup>9</sup>.

O estudo dos seus itinerários, baseado nos documentos da chancelaria real<sup>10</sup>, confirma esta característica; mas quanto às causas, mais uma vez, não existe consenso. Mesmo entre os historiadores mais recentes, há divergências essenciais quanto às motivações de D. Pedro: Oliveira Marques, por exemplo, identifica o rei com “um indivíduo incapaz de se demorar em qualquer cidade ou região, com necessidade constante de mudança, em suma, um homem instável no mais elevado grau” [Marques, 1985: 217]; por outro lado, Veríssimo Serrão apresenta-o como um “Monarca itinerante,

---

<sup>9</sup> Cristóvão Acenheiro afirma até que o rei “nom podia ser na corte mais que três dias, senão avia grãdes penas, e amdava sempre pollo Reino” [Acenheiro, 1824: 118].

<sup>10</sup> A este respeito, ambas as obras de José Timóteo Montalvão Machado que consultámos denotam grande rigor: *Amores de D. Pedro e D. Inês em Terras da Lourinhã, de Gaia e de Coimbra* [cf. Machado, 1966] e, principalmente, *Itinerários de El-Rei D. Pedro I (1357-1367)* [cf. Machado, 1978].

que calcorreou as estradas para levar a presença régia a todos os cantos do País” [Serrão, 1979: 279], sacrificando-se e agindo sempre “em prol grande da sua terra” [Chancelaria, 1984: 305].

É esta última posição a que parece reunir a preferência dos estudiosos actuais. Luís Krus, em comentário breve à edição da Chancelaria de D. Pedro, acredita que o facto de o monarca viajar por todo o reino, ouvindo os povos, cimenta a própria unidade do país através da sua simples presença e acção [cf. Krus, 1985: 145]. Dora Luís, por outro lado, prefere salientar a sensatez do rei, já que considera “que as suas viagens são uma excelente estratégia de relações-públicas e de propaganda, porque exponenciam a projecção da sua imagem” [Luís, 2004: 38]. O hábito de viajar pelo país viria já, aliás, da juventude do infante, atitude a que se poderia atribuir uma intenção concreta do príncipe herdeiro, que “circulava constantemente de terra em terra fazendo-se conhecido e estimado.” [Serrão / Marques, 1987: 504].

Parece-nos difícil crer que D. Pedro desde tão cedo previsse a necessidade de captar as simpatias do povo para fortalecer o seu próprio poder daí a vários anos, tanto mais que não poderia antever as tensões imediatamente anteriores à sua investidura. Mas se o novo rei fez questão de continuar a obra legislativa de seu pai, sabendo “aproveitar a herança de D. Afonso IV, respeitá-la, mantê-la e segui-la” [Machado, 1966: 252]<sup>11</sup>, a verdade é que não demorou muito tempo a controlar os poderes dos nobres [cf. Pimenta, 2005: 115] e a tomar medidas concretas que afrontaram o clero de forma significativa [cf. Serrão / Marques, 1987: 507], tudo isto com um apoio já incondicional do povo, cuja confiança o rei cultivaria de forma consciente [cf. Brochado, 1965: 187].

Esta estratégia de consolidação do poder parece ter assentado também, segundo Valentino Viegas, na substituição dos alcaides por pessoas da confiança do rei e na distribuição de cargos importantes a vassallos escolhidos, certamente não de modo aleatório; desta forma e através da concessão de alguns benefícios, o rei “dominava a engrenagem do poder central” [Viegas, 2001: 77]. Isto apesar de não ser, de todo, consensual a ideia de que D. Pedro tenha sido extremamente liberal: de acordo com o referido autor, “o rei D. Pedro I foi bastante comedido em acrescentamentos, incomparavelmente mais do que os seus sucessores, a não ser que os seus antecessores

---

<sup>11</sup> Também o cronista Fernão Lopes indicou, num outro âmbito, que D. Pedro “numca tolheo a nenhum cousa que lhe seu padre desse” [Lopes, 1994: 9].

fossem ainda mais parcimoniosos” [*Idem*: 97], o que parece confirmar-se pelo menos em relação a D. Afonso IV<sup>12</sup>.

O facto é que foi D. Pedro o primeiro rei português a afirmar-se detentor de um poder absoluto [cf. Brochado, 1965: 185], usando algumas vezes essa fórmula nos documentos da sua chancelaria<sup>13</sup>. Baquero Moreno considera que esta concepção do poder por parte do rei terá implicações directas no seu próprio entendimento da lei: “Em conformidade com o seu poder absoluto o rei era a representação da lei viva” [Moreno, 1999: 260]. Expressões como «querendo lhe fazer graça e merçee» ou «tenho por bem e mando», muito frequentes na sua chancelaria<sup>14</sup>, constituem, afinal, formas simples de vincar a diferença de posições entre os que vão pedir algo e aquele que concede um favor, pois detém o poder de o atribuir ou de o negar.

Acrescia ainda a esta posição, já de vantagem, o facto inquestionável de o rei ser detentor de um poder directamente delegado pela divindade, em nome da qual era exercida a autoridade real; aliás, ao contrário do que se poderia depreender de algumas demonstrações de má vontade para com o clero<sup>15</sup>, a crença religiosa parece nunca ter abandonado o pensamento do monarca, se atendermos não só a diversas formulações de artigos da chancelaria<sup>16</sup>, mas também às suas determinações finais, como afirma Montalvão Machado: “D. Pedro mostrava-se efectivamente bastante religioso, como demonstrou na redacção do seu testamento, impregnado duma preocupação de salvação da alma, maior do que se vê no testamento de D. Afonso IV, muito maior do que a revelada pelo testamento de D. Dinis” [Machado, 1966: 274].

---

<sup>12</sup> Fernão Lopes afirma que, ao contrário de seu filho, D. Afonso IV não cultivava o hábito de dar: “nom embargando que elRei Dom Affonso fosse comprido dardimento, e muitas bomdades; tachavam-no porem de seer escasso, e apertamento de grandeza” [Lopes, 1994: 8].

<sup>13</sup> A título de exemplo, mencionemos o artigo 543 da Chancelaria, no qual o rei reforça a decisão tomada, utilizando a expressão: “de minha certa scientia e de meu poder absoluto” [*Chancelaria*, 1984: 228].

<sup>14</sup> Mencionamos, como meros exemplos, os primeiros artigos da Chancelaria que apresentam estas formulações: 10, 25 e 28 [cf. *Chancelaria*, 1984: 7; 10; 11].

<sup>15</sup> Helena Coelho e Armando Homem mencionam os frequentes conflitos com os mosteiros [cf. Coelho / Homem, 2003: 1079], enquanto Oliveira Marques acusa mesmo o rei de tomar contra o clero “várias medidas, mais de carácter pessoal e caprichoso do que coerentes e razoáveis” [Marques, 1985: 217]; por outro lado, Armando Luís Homem prefere salientar a importância de a remodelação efectuada por alturas de 1361 resultar numa “total ausência, entre os novos desembargadores, de clérigos e letrados” [Homem, 1990: 226].

<sup>16</sup> Algumas dessas referências religiosas são bastante completas, como a que inicia o artigo 465: “[E]N Nome de Deus; Eu dom pedro pela graça de deus Rey de portugal e do algarve aa honrra e serviço de deus e da virgem sancta maria sua madre E assignadamente a honrra e louvor da bem aventurada sancta senhorinha de basto e do bem aventurado sam Jerias e em remimento dos meus pecados” [*Chancelaria*, 1984: 182].

Após a afirmação do poder real perante os diversos grupos sociais, D. Pedro parece ter sentido necessidade de adaptar à sua máquina da administração central (e, principalmente, no que se referia ao sistema de aplicação da justiça) a imagem de firmeza, imparcialidade e honestidade com que o próprio era identificado. Consideramos que será neste contexto que, a partir de certa altura, os próprios diplomas da chancelaria “perspectivam tudo em função do rei, da sua imagem” [Krus, 1985: 146].

Creemos que terá sido necessária a intervenção pessoal do rei para implementar, nesta época, um sistema de justiça em que as sentenças aplicadas respeitavam as formalidades processuais exigidas pela legislação<sup>17</sup> e asseguravam algumas garantias aos acusados<sup>18</sup>, tanto mais que, simultaneamente, se legislou no sentido de permitir “o rápido desembargo dos assuntos pendentes” e de “evitar tudo o que possa dar lugar a situações de favor ou a desonestidades cometidas no exercício dos cargos” [Homem, 1978: 79; 78].

Para além desta tentativa de moralização junto dos servidores régios, sentia-se a necessidade de obrigar ao cumprimento das decisões da justiça real; para este fim, o rei adverte, amiúde, nas próprias cartas da sua chancelaria, para as punições em que incorrerão os prevaricadores: “seiam certos que aos seus corpos e averes me tornarey eu porem” ou “stranhar lho ey nos corpos como minha mercee for” [*Chancelaria*, 1984: 258; 276]. Assim, poder-se-á considerar que, por esta altura, “a principal fonte do poder de D. Pedro não é o amor que provoca, mas o temor que suscita” [Luís, 2004: 41].

Esta nova realidade relativa à aplicação da justiça, em flagrante contraste com a prática até aí conhecida e sentida pelas populações, foi indicador decisivo na adesão do povo à figura do rei D. Pedro. A paixão pela justiça, tantas vezes mencionada em relação a este monarca, é visível nos diplomas da sua chancelaria e resume realmente a essência de um rei cuja “vontade he e foy sempre d estranhar e castigar os maãos fectos” [*Chancelaria*, 1984: 535], independentemente da origem social do criminoso.

---

<sup>17</sup> Helena Coelho e Armando Homem descrevem estes elementos da seguinte forma: “Le texte présente le procès et les parties, puis, dans quelques cas, la contestation, la présentation de preuves, la réalisation d’une enquête et enfin le verdict” [Coelho / Homem, 2003: 1080].

<sup>18</sup> Um dos exemplos mais claros e completos é descrito no artigo 177 da Chancelaria: “E os dictos prior e convento nom parecerom perante os dictos ouvidores per ssy nem per outrem pero forom atendidos per tres dias e mais e apregoados polla minha audiencia assy como he uso e custume da minha corte e porem os dictos ouvidores os Julgarom por revêes e a sua revelia deytaram nos das razões com que vierom” [*Chancelaria*, 1984: 69].

Na opinião de Veríssimo Serrão, este aspecto liga-se a outros dois vectores significativos: à já referida itinerância e à “defesa das populações que buscavam justiça ou protecção” [Serrão, 1979: 280]. São estas, afinal, as mais salientes marcas da imagem de D. Pedro, com reflexos evidentes no discurso historiográfico, desde as primeiras crónicas até aos estudos mais recentes, como veremos nas páginas que se seguem.

## **2. A escrita historiográfica: aspectos históricos e traços ficcionais**

Num trabalho recente, Cristina Pimenta diagnostica as dificuldades de “apresentar uma imagem *real* de D. Pedro I, uma vez que as informações, quer cronísticas, quer documentais, disponíveis se encontram envoltas em cenários complexos” [Pimenta, 2005: 22]; refere-se a autora ao facto de a Chancelaria de D. Pedro ter sido reduzida a um só livro, à circunstância de muitos documentos das Cortes se terem perdido e também ao facto de as duas crónicas mais antigas conhecidas terem sido elaboradas em circunstâncias pouco favoráveis à imparcialidade desejada.

A primeira destas, da autoria de Fernão Lopes, centra-se sobre a figura de D. Pedro e foi comissionada ao cronista por D. Duarte, neto deste rei; parece-nos lógico que o autor se sentisse compelido à benevolência não só para com D. Pedro, mas também em relação ao seu descendente, D. João I, muito provavelmente ainda rei de Portugal na altura da produção escrita (faleceu apenas em 1433).

A segunda destas obras aborda o reinado de D. Afonso IV, pelo que só indirectamente tratará de assuntos relacionados com D. Pedro. Ainda assim, a conduta do autor, Rui de Pina, não está isenta de polémica, pois diz-se que terá baseado a sua obra numa crónica homónima do mesmo Fernão Lopes, escrita cerca de um século antes, e que entretanto se terá perdido<sup>19</sup>.

Quanto à mencionada crónica de Rui de Pina, o registo é basicamente factual, centrando-se a sua importância na descrição de acontecimentos a que Fernão Lopes não

---

<sup>19</sup> A crónica de Rui de Pina terá sido produzida na segunda década do século XVI. Embora não existam registos de que Fernão Lopes tenha efectivamente elaborado uma crónica sobre o reinado de D. Afonso IV, o próprio autor refere, em textos posteriores, assuntos que já terá mencionado anteriormente; por exemplo, logo no início da Crónica de D. Pedro, afirma o seguinte: “por que dos filhos que ouve, e de quem, e per que guisa, ja compridamente avemos falado, nom compre aqui razoar outra vez” [Lopes, 1994: 7]. Isto pressupõe a redacção de uma crónica sobre o reinado anterior; por coincidência, estes assuntos são também abordados na crónica de Rui de Pina.

faz referência, como a morte de Inês de Castro [cf. Pina, 1936: 194-196], ou de factos mais pormenorizados, como a enumeração dos descendentes do rei D. Pedro [cf. *Idem*: 185-190]. Pouco retiramos desta obra que nos possa revelar aspectos importantes sobre D. Pedro, dado tratar-se da crónica relativa ao reinado de D. Afonso; constituem excepção pormenores como o pedido do ainda infante D. Pedro ao seu pai para que não o obrigasse a casar contra sua vontade [cf. *Idem*: 26], o que demonstrará, desde logo, a personalidade forte e o carácter independente do infante.

No que se refere à crónica de Fernão Lopes, é inquestionável a sua importância, por se tratar da obra temporalmente mais próxima da época retratada, e também porque neste relato nos é apresentada uma imagem que perdurará nas crónicas posteriores, assim como em toda a produção literária que este tema gerou<sup>20</sup>, conforme veremos mais tarde.

Embora se aceite, geralmente, a visão do cronista<sup>21</sup>, não será de afastar liminarmente a hipótese levantada por Cristina Pimenta, segundo a qual “talvez Fernão Lopes já tivesse acesso a *uma lenda do rei justiceiro*, pelo que a imagem que aí colhemos do monarca estaria desde logo condicionada por um saber adquirido” [Pimenta, 2005: 14]. Existe a possibilidade de tal ter acontecido, o que, somando-se às condicionantes já antes mencionadas, deixa antever eventuais divergências entre a realidade e este relato; é nossa opção, no entanto, considerar esta produção escrita o elemento mais próximo da verdade histórica que poderemos utilizar, pelo que nela basearemos a nossa interpretação.

Assumimos que não serão colmatáveis as insuficiências da fonte, nomeadamente no que se refere às fases iniciais da vida de D. Pedro; como refere Suzanne Cornil, são poucos os dados sobre os seus gostos de adolescente e as suas relações com o pai [cf. Cornil, 1951: 43]; aliás, para além de uma referência breve ao contacto tardio com os avós, que só terá ocorrido aos quatro anos, devido às discórdias entre D. Afonso e D. Dinis [cf. Jesus, 1985: 183], apenas temos informações indirectas e, por isso mesmo, de reduzida credibilidade histórica.

---

<sup>20</sup> Nas palavras de Cristina Pimenta, “o testemunho de Fernão Lopes sobre o nosso biografado não pode eximir-se de algumas responsabilidades na construção da imagem que deste rei de Portugal passou para os nossos tempos” [Pimenta, 2005: 15].

<sup>21</sup> Costa Brochado considera mesmo que se deve à pena de Fernão Lopes “o único retrato fidedigno de El-Rei D. Pedro I que até nós chegou” [Brochado, 1965: 306] pois, ao contrário deste, todos os cronistas posteriores serão merecedores de desconfiança e suspeição [cf. *Idem*: 303].

Quanto a aspectos físicos, Cristina Pimenta considera ser “comum, mesmo nestes tempos mais recuados, haver descrições detalhadas”, estranhando “esta falta de informação relativa a D. Pedro” [Pimenta, 2005: 169]. Na realidade, apenas a gaguez do rei é sublinhada por diversos autores, aproveitando a menção de Fernão Lopes [cf. 1994: 7]<sup>22</sup>. Todos os restantes elementos referentes ao aspecto do rei são inferidos de atitudes ou acções também relatadas pelo cronista. Afirmacões como “foi sempre grande caçador, e monteiro em seendo Iffante”, “era muito viandeiro” e “andava dançando per mui gramde espaço” [Lopes, 1994: 7; 61] levaram Suzanne Cornil a afirmar a grande força física do infante [cf. Cornil, 1951: 43] e Montalvão Machado a descrevê-lo, “no consenso geral dos seus contemporâneos”<sup>23</sup>, como “um homem forte e bem constituído” [Machado, 1978: 195].

Para além destas interpretações, a que devemos atribuir algum valor, não temos, no âmbito da cronística, descrições mais pormenorizadas, que apenas nos aparecerão nos textos de cariz literário<sup>24</sup>. Tal facto parece-nos ser revelador de uma propensão (talvez não propositadamente cultivada, pelo menos de início) para a criação de uma imagem lendária deste rei, afinal ligado, de forma genética, tanto ao final da primeira dinastia portuguesa como ao início da segunda.

Consideramos que a tendência para a mitificação da imagem de D. Pedro não é ainda muito perceptível na narrativa de Fernão Lopes, embora este cronista, ao utilizar certos episódios, demonstre o intuito de sublinhar determinados traços da personalidade do rei, não deixando nunca de contrapor a alguns casos negativos concretos a intenção e, sobretudo, o resultado prático da sua acção. Um exemplo bastante claro deste procedimento refere-se à aplicação de castigos excessivos ou cruéis: “quando lhe diziam que poinha mui grandes penas por mui pequenos excessos, dava resposta dizendo assi, que a pena que os homeens mais reçeavam era a morte, e que se por esta se nom

---

<sup>22</sup> Embora seja exagerada por alguns cronistas (por exemplo, Gaspar Correia indica que o rei “hera muito gago e muy açelerado na falla o que o fazia muito mais gago” [Correia, 1996: 1]), esta característica é retomada por historiadores recentes [cf. Mattoso, 1993: 488; Pimenta, 2005: 90].

<sup>23</sup> Não encontramos referência a qualquer fonte em que Montalvão Machado tenha baseado essa afirmação, embora este autor se mostre geralmente muito preocupado com o rigor histórico, chegando a aconselhar atenção à “literatura profusa” relativa a este assunto, devido à qual, se “ainda surgem elementos novos a acrescentar, [...] é preciso eliminar ou modificar muitos outros, com que a fantasia tem prejudicado a História” [Machado, 1966: 7].

<sup>24</sup> Tal acontece também em textos de aparência historiográfica, mas que contêm características literárias óbvias. Pensamos ser o caso das narrativas de Antero de Figueiredo [cf. 1930: 24-25] ou de Mário Domingues [cf. 2002: 88-89], em que encontramos descrições físicas bastante completas da personagem.

cavidassem de mal fazer, que aas outras davom passada, e que boa cousa era enforcar huum ou dous, por os outros todos seerem castigados” [Lopes, 1994: 26].

Os cronistas posteriores mantiveram esta ideia, salientando as “mui árduas penas” [Acenheiro, 1824: 119], as “leis rigurosas e sanguinolentas, mas que do povo forão bem tomadas” [Leão, 1975: 316], “observadas con reverencia y temor” [Sousa, 1677: 225]. Embora existissem opiniões totalmente opostas, havia quem considerasse que o rei era, “no cruel, como lo dixeron los tiempos, antes verdaderamente Rey cuidadoso del gobierno que Dios le havia fiado” [*Idem*: 224].

No fundo, estamos perante tentativas sérias e firmes de evitar a proliferação do crime, através de castigos exemplares, e D. Pedro, com as suas atitudes preventivas, ganhou provavelmente um reinado calmo e pacífico, de início com uma base pouco sólida de medo generalizado e de ostensiva frieza por parte das classes mais elevadas<sup>25</sup>, mas que o próprio monarca soube habilmente transformar em adoração por parte do povo e em respeito pelas restantes classes sociais, como já antes mencionámos. Não é sem razão que se aponta o seu reinado como “o único do século XIV em que Portugal não conheceu guerras” [Mattoso, 1993: 490], quer internas quer com outros reinos, em contraste absoluto com o reinado anterior<sup>26</sup>.

Esta preferência pelo caminho da pacificação não se aplica à altura da morte de Inês, época unanimemente considerada de grande sofrimento para o infante. Rui de Pina declara que D. Pedro “pella morte da ditta Dona Ines de Castro [...] foy com razaõ tam anojado, & posto em tanta tristeza, que como danado andava pera perder o sizo, & a vida sem algum remedio nã conforto” [Pina, 1936: 197], acrescentando Duarte Nunes de Leão que, “alem da grande saudade que della havia, por o muito que lhe queria, lembravalhe que por sua causa a matarão” [Leão, 1975: 301]. Aliás, a possibilidade de sentimento de culpa por parte de D. Pedro é sustentada mesmo nos nossos dias: Veríssimo Serrão afirma que a História ainda não encontrou explicações para o facto de o infante não ter previsto as consequências das ameaças, concretas ou veladas, à vida de Inês [cf. Serrão, 1979: 277].

---

<sup>25</sup> Segundo Costa Brochado, “[o]s fidalgos da Corte de seu pai, assim como grande parte da Nobreza e do Clero do Reino, receberam-no com as maiores reservas” [Brochado, 1965: 137].

<sup>26</sup> Para além dos desentendimentos com D. Pedro, causados pela morte de Inês de Castro, D. Afonso participou na célebre batalha do Salado e estivera em guerra com Afonso XI de Castela devido aos obstáculos levantados por este quanto ao casamento de D. Pedro com D. Constança [cf. Pina, 1936: 86-87].

As circunstâncias que levaram à morte de Inês não são consensuais, tal como não o são algumas ocorrências posteriores. No primeiro caso, embora os cronistas não o mencionem, os historiadores actuais consideram quase uma certeza que D. Pedro foi manipulado por Inês e pelos seus parentes [cf. Serrão / Marques, 1987: 504]; Salvador Dias Arnaut afirma, inclusivamente, que o infante “chegou a estar inclinado a tomar partido nas dissensões que havia em Castela” [Arnaut, 1986: 6]; embora exterior aos círculos historiográficos tradicionais, deixa-se ainda em aberto a hipótese de um interesse muito mais sério na própria coroa castelhana, já que a de Portugal tardava demasiado [cf. Bessa-Luís, 1997: 134].

No segundo caso, referente aos tempos do «grande desvairo» criado entre D. Pedro e D. Afonso e da conseqüente guerra civil, o cronista Frei Rafael de Jesus menciona que o infante “implorou o auxilio de seus cunhados D. Fernando de Castro, e D. Alvaro Pires de Castro” [Jesus, 1985: 562] para enfrentar o pai; curiosamente, esta menção não é recuperada pelos diversos historiadores actuais.

Os aspectos acima descritos aproximam-nos da ideia de um príncipe apenas interessado na tomada do poder, eventualmente já esquecido de Inês [cf. Cornil, 1951: 45], mas tal não virá a confirmar-se pela sequência de acções que D. Pedro tomará nos primeiros anos de reinado, e que mostram que a sede de vingança não estava saciada, como aliás D. Afonso previra ao aconselhar os responsáveis directos pela morte de Inês a deixar o país [cf. Pina, 1936: 200].

Na abordagem a esses instintos vingativos, tal como em grande parte da sua crónica, Fernão Lopes mostra tendência para a humanização do monarca, com o que conseguirá desculpar perante os leitores estas e outras atitudes mais cruéis presentes no seu relato; é, no entanto, também verdade que, em determinadas situações, o próprio cronista critica explicitamente o rei pelas suas acções. São visíveis algumas destas censuras logo nos capítulos iniciais da crónica, no que se refere à aplicação da justiça por parte do rei, por vezes exercida pelas próprias mãos<sup>27</sup>.

Estes episódios apenas reforçam, no entanto, o carácter humano de D. Pedro, susceptível de erro como qualquer outro, ainda que possamos encontrar justificações para os excessos cometidos nos “muitos e horrorosos desgostos por que houve de passar” [Machado, 1966: 28]. Mas, mesmo no que diz respeito às diversas situações de

---

<sup>27</sup> Fernão Lopes indica que o rei mandava torturar os suspeitos perante si, “e se confessar nom queriam, el se desvestia de seus reaaes panos, e per sua mão açoutava os malfeitores” [Lopes, 1994: 29].

aplicação da justiça com excesso de violência<sup>28</sup>, não nos é apresentado um único caso em que tenha sido castigado um inocente, ou em que a justiça demonstrasse a habitual parcialidade metaforicamente aludida por Fernão Lopes quando menciona as teias de aranha e os insectos mais fortes que a conseguem romper [cf. Lopes, 1994: 43]. Pelo contrário, encontramos situações que nos mostram como D. Pedro assumia, de forma muito séria e pessoal, a aplicação da justiça no seu reino, por mais humilde que fosse o ofendido e por mais poderoso que fosse o prevaricador. Assim entendemos o episódio que relata a queixa de um simples oficial de justiça (“porteiro”) sobre um “boom escudeiro” que o agrediu estando ele no cumprimento do dever; a reacção do rei é violenta, acusando o nobre de ter agredido a pessoa régia e providenciando a sua prisão imediata, seguida de execução sumária [cf. *Idem*: 42-43].

Esta atitude do rei entende-se apenas na medida em que ele se assume “como injustiçado e age como verdadeira personificação da justiça” [Luís, 2004: 77]. Para além da preocupação com “a integridade pessoal dos oficiais régios” [Homem, 1990: 166], está aqui em causa a própria segurança do rei e, em última análise, do reino. D. Pedro considera que a estabilidade que pretende para o reino reside no respeito integral pela justiça real e, por isso, explica-se a forma exagerada (ou então irónica) como reage à morte do nobre: “des que me este homem deu huuma punhada e me depenou a barva, sempre me temi delle que me desse huuma cuitellada, mas ja agora som seguro que nunca ma dara” [Lopes, 1994: 43]. Por outras palavras, o rei apenas se sentiria em segurança quando se extinguísse a origem de cada ofensa ao seu poder. Assim agiu D. Pedro diversas vezes ao longo do seu reinado.

Um outro episódio específico mencionado por Fernão Lopes, aquele que se refere ao Bispo do Porto, é especialmente importante tanto porque se tornou fonte de inspiração para outros autores<sup>29</sup>, como por ter sido dos passos mais questionados no que se refere à sua veracidade: para além de se tratar do único momento desta crónica em que o autor sente necessidade de afirmar que “[c]erto foi e nom ponhaes duvida”

---

<sup>28</sup> São situações cuja interpretação causa divergências: enquanto os detractores, como Júlio Dantas, consideram que “esses actos já eram considerados insolitos e anormais no tempo em que êle vivia” e que “os costumes barbaros da época não bastam para os explicar” [Dantas, 1981: 11], os defensores indefectíveis, como Costa Brochado, contrapõem que “as penas applicadas [...] no reinado de D. Pedro, ainda as mais cruéis, não só eram normais, correntes, naqueles tempos, como o foram por sentenças de tribunais normalmente constituídos” [Brochado, 1965: 240].

<sup>29</sup> Almeida Garrett, por exemplo, construiu a sua novela *O Arco de Sant’Ana* com base neste episódio da crónica.

[Lopes, 1994: 33], Moraes Sarmiento demonstra que os dois religiosos que exerceram esse cargo durante o reinado de D. Pedro não se adequavam, quer pela idade avançada, quer pela sua reputação imaculada, às características da personagem aqui retratada [cf. Sarmiento, 1924: 319ss]. Tratar-se-á, portanto, de um episódio criado quer para ilustrar a constante preocupação com os exageros de membros do clero, quer para reforçar a igualdade de tratamento, independentemente da classe social, que o soberano usava, neste caso em situação de abuso de poder, para mais relacionada com excessos de cariz sexual, a que o rei parecia ser especialmente sensível<sup>30</sup>.

Curiosamente, o episódio que, na crónica de Fernão Lopes, nos parece mais propício à criação mítica de uma personagem não se refere a D. Pedro, mas a seu filho D. João. Num longo discurso atribuído a D. Pedro, por altura da investidura do jovem como Mestre de Avis (cerca de 1364), relata-se um sonho em que D. João apaga o fogo que, simbolicamente, ameaçava consumir todo o Portugal [cf. Lopes, 1994: 196]. Cristina Pimenta afirma que “D. Pedro nunca foi o protagonista de Fernão Lopes e D. João I foi” [Pimenta, 2005: 17], e este episódio vem justificar essa opinião.

Um outro relato, que podia efectivamente ser utilizado em favor da mitificação de D. Pedro, referencia movimentos tão extraordinários das estrelas que “todos cuidavam de serem mortos”: parecia “que o ceo e o aar ardia, e que a terra quiria arder”; no entanto, o cronista apenas menciona o acontecimento “por renembrancha das maravilhas que Deos faz” [Lopes, 1994: 190]. Em termos cronológicos, este episódio antecede em apenas três meses a data da morte do rei (menciona-se o mês de Outubro de 1366), mas o cronista antecipa a sua descrição em vários capítulos, evitando assim uma leitura conjunta destes dois marcos históricos.

O mesmo cuidado não tiveram alguns cronistas posteriores. Cristóvão Acenheiro, por exemplo, descreve em pormenor a ocasião em que “foi visto no Ceo correrem muitas estrellas de levante para ponête todas juntas e baralharam-se todas, e estaallaram-se no Ceo muito baixas” [Acenheiro, 1824: 131], situando-a no entanto imediatamente antes de D. João ser investido como Mestre de Avis, com as leituras óbvias. Duarte Nunes de Leão estabelece a mesma relação de causa e efeito, mas em relação a D. Pedro: menciona a morte do rei logo após a descrição dos estranhos

---

<sup>30</sup> Este facto valeu ao rei uma crítica mordaz do cronista Duarte Nunes de Leão, que o acusa de criticar nos outros o que ele próprio praticava, pois não deixaria, após a morte de Inês, de ter mulheres que não deveria legitimamente ter [cf. Leão, 1975: 314-315].

acontecimentos astronómicos, respeitando a sua data e apresentando a situação também como apocalíptica: todos “houverão tam grande medo, & pavor, que stavão como attonitos, & cuidavão todos de ser mortos, & que era vinda a fim do mundo” [Leão, 1975: 327].

Continuando uma atitude que por vezes nos parece inconsciente ou não propositada, os cronistas posteriores a Fernão Lopes que se debruçam sobre o reinado de D. Pedro descrevem episódios que, com maior ou menor facilidade, somos levados a considerar criações próprias ou produto da lenda que os tempos foram ajudando a consolidar. Alguns destes episódios relatam acontecimentos em que intervêm clérigos, a quem D. Pedro castiga de modo severo, normalmente com a morte; parece-nos que a intenção subjacente será demonstrar a injustiça da má vontade sistemática do rei para com esta classe, salientando as suas artimanhas e o exagero da violência utilizada<sup>31</sup>.

Outra situação que merece registo, porque ilustrativa da tese de loucura do rei, é a alusão à cerimónia do beija-mão, na sequência da trasladação de Coimbra para Alcobça. É verdade que Faria e Sousa menciona o acontecimento de forma quase neutra: “Antes de sepultarla mandò que todos sus vassalos le besassen la mano como à Reyna suya” [Sousa, 1677: 224]; no entanto, daqui terá saído a matéria para descrições bem mais pormenorizadas e que acompanharam a lenda de Inês até à actualidade.

Uma ocorrência curiosa, relatada tanto por Cristóvão Acenheiro como por Faria e Sousa, é a ressurreição de D. Pedro: “permitiò Dios que el Apostol san Bartolomè, de que era devotissimo, le visitasse en su transito; y que estando yà muerto le bolviesse à la vida” [Sousa, 1677: 226]. Por um lado, realça-se a permissão de regresso à vida, apenas acessível aos eleitos de Deus; por outro, salienta-se a razão dessa autorização especial: “semdo sua allma fora do corpo per espaço, Deos quis que tornasse a comfeçar hũ pecado, que sem asollviçam delle nom podia ser sallvo” [Acenheiro, 1824: 132].

---

<sup>31</sup> Manuel de Faria e Sousa, cronista seiscentista, relata um episódio bastante complexo: uma viúva queixa-se ao rei do assassinato do seu marido por um clérigo e do facto de este, como castigo, ter apenas sido proibido de exercer a sua função religiosa; D. Pedro, considerando a injustiça da situação, encomenda a um pedreiro a morte do bispo; consumado o crime e preso o criminoso, o rei impede a sua condenação à morte, antes proibindo o malogrado pedreiro de voltar a exercer a sua profissão; casa-o, no entanto, com a viúva queixosa e atribui ao casal uma renda vitalícia [cf. Sousa, 1677: 224]. Duarte Nunes de Leão, que também relata este episódio [cf. Leão, 1975: 313-314], descreve ainda um outro, bastante mais rocambolesco: por um filho agredir o seu pai na cara, D. Pedro desconfia imediatamente que ele será ilegítimo; confirmando-se que a mãe havia sido forçada por um clérigo, o rei manda degredar para sempre o filho e faz enfiar o clérigo num cortiço, que mandará em seguida serrar ao meio [cf. *Idem*: 314].

Consideramos que os últimos aspectos lendários que descrevemos acabam por concorrer para o mesmo fim que o episódio das crónicas posteriores a Fernão Lopes que pretendemos relatar em seguida. Segundo o mesmo Acenheiro, numa das suas andanças D. Pedro foi acolhido, à noite, por um lavrador sem grandes posses, que o recebeu como pôde; no dia seguinte, perante os fidalgos que aconselhavam o rei a ser generoso para com o anfitrião, D. Pedro informa que antes o considera merecedor da força; quando vê esta sentença confirmada, o lavrador acaba por concordar que a merece, pois havia cometido crimes ali mesmo onde o iriam enforcar [cf. Acenheiro, 1824: 122]. Na sequência deste relato, o cronista apresenta a conclusão óbvia: “Dizia-se ser espirado de graça divina a conhecer e allcansar a verdade das couzas como por revellaçam”. Para reforçar esta ideia, o autor generaliza, apelando ao conhecimento popular, muito provavelmente a origem única dos factos mencionados nos parágrafos anteriores: existiriam ainda “outras allgũas couzas e justiças que fez, das quais sua Caronica não faz mção; mas sam mui sabidas” [*Idem, ibidem*].

Não pretendemos, com a descrição destes curiosos relatos, diminuir o valor das crónicas mencionadas. Temos consciência de que todos os autores se terão fatalmente baseado em Fernão Lopes, acrescentando acontecimentos que seriam pertencentes à crença popular ou que os próprios criaram para ilustrar alguma convicção pessoal sobre a figura régia que analisavam. Deveremos antes salientar a importância que estas narrativas tiveram na fixação de aspectos lendários que poderiam ter-se perdido na tradição oral e, nessa eventualidade, não teriam enriquecido a vertente literária do tema que ora abordamos.

Não podemos, no entanto, deixar de reforçar a nossa opinião de que terá sido Fernão Lopes a construir a imagem mais verosímil e completa do rei D. Pedro. São diversas as referências directas ou os exemplos concretos que o cronista nos oferece relativos ao carácter justo do rei, ao seu rigor no cumprimento de sentenças, à sua capacidade governativa, aliás elementos por certo recolhidos na interpretação dos documentos da chancelaria do rei. Por outro lado, não se coíbe o cronista de criticar o rei pela quebra da palavra dada, no que se refere à troca de prisioneiros com o seu homónimo castelhano [cf. Lopes, 1994: 141], ou pela extrema crueldade usada na sua execução [cf. *Idem*: 149].

O rei da crónica de Fernão Lopes é, portanto, Pedro o Cru, mas é também, principalmente, Pedro o Justiceiro. Diferente perspectiva tem, contudo, Duarte Nunes de Leão, que, para além dos relatos a que já aludimos, acusa o rei de ser “azedo & terrível de sua condição” [Leão, 1975: 310], sendo ainda “de sua natureza cruel, posto que os scriptores, por lisongear os Reis seus sucessores, lhe chamassem justiceiro: o que elle não foi” [*Idem*: 309].

Curiosamente, alguns historiadores mais ou menos recentes assumem a sua herança destes cronistas intermédios, salientando “os ataques de fúria justiceira” [Martins, 1987: 85] ou os “actos de crueldade e loucura” [Marques, 1985: 216]. Alguns outros preferem realçar o cunho dúplice da sua personalidade, mencionando “reacções de fúria incontida, a par de gestos sensíveis” e “estados de humor variável” [Serrão, 1979: 279; 280] explicáveis pelo seu carácter “ambíguo, ciclotímico” [Mattoso, 1993: 488].

Vários o consideram um símbolo da sua época: “uma figura típica dos fins da Idade Média, meio louco e depravado em moral, preocupadíssimo com a administração da justiça” [Marques, 1985: 216], “a viva imagem da Idade Média, política e doméstica. Todos os vícios e todas as virtudes, a fereza e a ingenuidade, os ódios terríveis e as amizades espontâneas, somadas num carácter primitivo” [Martins, 1987: 88].

No entanto, segundo José Mattoso, tem-se sentido a tendência recente para ver D. Pedro I com outros olhos e a partir de outros critérios: embora admitindo como possibilidade a sua “agressividade constitucional, patológica”, também se concede que naquela época “o povo preferia um rei sádico e cego na aplicação uniforme da lei, suportando-lhe excessos pontuais, a um outro qualquer contemporizador e parcial”, o que levaria à conclusão de que “a crueza de D. Pedro I foi o modo exacto de ser rei nesse tempo concreto” [Mattoso, 1993: 488].

Já no século XIX as palavras de Oliveira Martins, porventura mais literárias, não pretendiam certamente contribuir para a mitificação da figura régia: “Dir-se-ia um rústico feito rei, e acaso por isso o povo o amava tanto. Não tinha distinção, nem delicadezas, no sentimento, nem no trato. Em tudo era brutal”; “as suas contíguas folganças populares cimentavam essa força com o amor íntimo que nos merece quem tem connosco a irmandade dos gostos. O povo via-se rei na pessoa de D. Pedro” [Martins, 1987: 86; 87].

Esta visão muito particular da figura do soberano poderá explicar, em parte, a identificação popular com o seu rei, como pretende o autor, mas estará também na génese do interesse pela sua personagem na literatura que, fatalmente, havia de reclamar a sua presença no tratamento do tema.

Em determinadas narrativas (de cujo lote não podemos excluir a do autor acima citado), torna-se evidente que a linha que divide História e Literatura é demasiado ténue, quanto mais não seja pela assumida subjectividade e pela manipulação, para os fins pretendidos, dos factos alegadamente históricos e comprovados. Muitas características que a cronística e a historiografia clássica e moderna nos vêm apresentando têm sido assimiladas, ao longo dos tempos, pela própria literatura. A questão que nos surge é, então, se houve espaço, ainda assim, para uma apropriação literária inovadora desta figura já tão observada pelos historiadores, ou se a literatura se tem limitado ao exagero dos traços que a História dela transportou até aos nossos dias.

### **3. A apropriação literária: traços predominantes da personagem**

A personagem D. Pedro foi, como já antes dissemos, adoptada pela arte literária desde muito cedo. Se deixarmos de lado a cronística (e a controvérsia relacionada com a sua vertente literária), encontramos a sua história retratada em textos de praticamente todos os modos literários, do lírico ao dramático, passando pelo narrativo e pela sua especificação épica.

É verdade, como nos esclarece Montalvão Machado, que, muitas vezes, são abordados aspectos particulares e não a totalidade da vida ou sequer do reinado da personagem régia; segundo este autor, “os amores do Infante D. Pedro e D. Inês de Castro têm constituído, através dos séculos, fonte inesgotável de estudos, devaneios literários e trabalhos de arte” [Machado, 1966: 7]. Concordamos plenamente com esta opinião e, tendo nas páginas anteriores abordado, ainda que parcialmente, o primeiro termo desta tripartição, tentaremos neste ponto debruçar-nos sobre os dois restantes: os «devaneios literários», aqui referidos com alguma conotação negativa, e os «trabalhos de arte», restringidos neste caso à obra de arte literária, com particular atenção à sua manifestação narrativa.

No entanto, não deixaremos de sublinhar a grande qualidade das produções literárias líricas subordinadas a este tema, desde as «Trovas à Morte de D. Inês de Castro», obra dos inícios do século XVI da autoria de Garcia de Resende, até ao poema «Constança», de Eugénio de Castro (datado de 1900). Também o texto teatral se encontra muito bem representado no que se refere a este assunto, desde a clássica tragédia *Castro*, de António Ferreira (provavelmente escrita em 1550), até ao drama simbolista *Pedro o Cru*, publicado em 1918 por António Patrício.

Com a excepção do último título, as obras mencionadas centram-se na personagem Inês, mais especificamente ainda na tragédia da sua morte, momento literariamente interessantíssimo e muito significativo para o tratamento do tema. Não é por acaso que também a epopeia camoniana extrai somente da história de D. Pedro o episódio da execução de Inês, fazendo, para além disso, apenas uma breve menção ao carácter do rei justiceiro. Aliás, apenas no século XIX a literatura se debruçaria sobre o príncipe, já que, segundo Maria Leonor Machado de Sousa, só o “Romantismo preferiu à heroína triste e passiva a força e a violência de D. Pedro” [Sousa, 1996: 11].

Fiquemos, contudo, por breves menções destas vertentes literárias (embora com a merecidíssima vénia), dado que o presente estudo se debruçará principalmente sobre exemplos narrativos em prosa, e vejamos, com mais pormenor, a forma como os acontecimentos que rodearam a vida de D. Pedro foram sendo literariamente tratados, em épocas diversas, pela narrativa portuguesa<sup>32</sup>.

Muitos dos autores do século XX que escreveram sobre a figura histórica de D. Pedro parecem, inicialmente, pretender construir textos de base histórica, embora na maioria dos casos essa intenção rapidamente esbarre nas características literárias que as obras adquirem. De certo modo, estes escritores funcionam como continuadores dos cronistas cujas obras antes mencionámos. A base continua a ser a crónica de Fernão Lopes, mas os dados aí disponíveis não podem contentar estes autores: existem muitos silêncios históricos e é necessário preenchê-los, de forma mais ou menos verosímil.

A informação factual sobre a aparência física de D. Pedro é reduzida ou quase inexistente, o que força vários escritores a criar uma personagem basicamente literária, à

---

<sup>32</sup> Não deveremos deixar de referir também o grande número de obras de grande valia que as literaturas estrangeiras têm produzido sobre este tema; apenas a título de exemplo, e para darmos testemunho da variedade tipológica e cronológica, mencionaremos *Reinar después de Morir*, drama de Luís Velez de Guevara (século XVII), *Inês de Castro*, tragédia de Houdar de la Motte (século XVIII) e *Inês de Castro*, romance de Maria Pilar del Hierro (2003).

qual acrescentam os poucos traços efectivamente relatados pelo cronista. Mário Domingues começa a resolver este problema logo na infância: “Era uma criança viva e desenvolta, para a idade [cinco anos], de cabelos anelados, olhos pretos e face muito clara e bem parecida [...]. Tinha apenas um senão: tartameleava muito ao falar” [Domingues, 2002: 33]; alguns traços desta descrição acabam por ser, mais tarde, recuperados, o que reforça a caracterização da personagem já na idade adulta: “Dir-se-ia um verdadeiro príncipe da lenda: alto, desenvolto, larga fronte coroada de anelados cabelos louros, barba sedosa e dourada a emoldurar-lhe as faces claras, róseas, onde brilhavam uns olhos negros, profundos e cismadores” [*Idem*: 88-89].

Outros autores preocupam-se menos com os pormenores físicos da personagem, utilizando apenas os que consideram úteis para retirar conclusões sobre a sua vertente psicológica ou para explicar alguma atitude ou acção documentada nos textos mais antigos. Antero de Figueiredo, por exemplo, dá-nos uma descrição física de algum pormenor, mas a intenção de sublinhar a duplicidade do carácter da personagem é evidente: “tinha a cabeça redonda, a testa lial, malares avançados na face quadrada, a bôca larga, grossa, franca; e os olhos, portugueses, grandes e negros, duros na sanha, mas cheios de riso no bom trato – olhos impulsivos, de vivacidade buliçosa e estremada” [Figueiredo, 1930: 24-25].

Aliás, a aludida inconstância da personagem é aproveitada por diversos autores: “este Príncipe veio ao mundo com um sistema nervoso em equilíbrio instável, propenso a ódios e paixões, a desatinos e exageros” [Machado, 1966: 25]; “Passava [...] d’um estado d’alma a outro, sem pendor de transição, rápida, subitamente” [Carvalho, 1918: 178]. No entanto, se alguns, como Montalvão Machado, consideram esta sua faceta uma constante desde o nascimento, outros assinalam a sua origem num momento particular, como a morte de Inês ou as pazes de Canaveses: “Sofreu o infante um abalo tremendo com a trágica morte de D. Inês [...]. Resistiu ao formidável embate psíquico, embora tivesse ficado com os nervos abalados para o resto dos seus dias” [Domingues, 2002: 191]; “Durante as negociações das pazes com o rei é que se revela o definitivo modo de ser psicológico de D. Pedro; – alma permanentemente em equilíbrio instável” [Carvalho, 1918: 178].

Também a gaguez do rei é algumas vezes associada ao momento traumático da perda de Inês, mas é principalmente utilizada para ilustrar um possível complexo de

inferioridade [cf. Domingues, 2002: 83] ou uma dificuldade de se mostrar o seu valor perante os outros: “Sentia-se subalterno, de facto, o infante, no meio dos conselheiros do rei, pela incapacidade de se impor por qualidades aparatosas de gloria, ou pelo brilho da palavra no conselho” [Carvalho, 1918: 72].

Pela primeira vez, encontramos referências a aspectos relacionados com a formação pessoal de D. Pedro (ou a sua ausência), novamente sem grande concordância entre os diversos autores: Antero de Figueiredo, para além de afirmar (estranhamente) que D. Pedro não era um ágil cavaleiro, diz ainda que “também o não viam entrar em justas, e muito menos gastar-se em saraus” [Figueiredo, 1930: 24]; em contraste, Flório Oliveira considera-o muito mais culto que seu pai, D. Afonso [cf. Oliveira, 1948: 51], o que é de certo modo confirmado por Afonso Lopes Vieira ou Mário Domingues, que o colocam a ler romanticamente trovas de amor [cf. Vieira, 1943: 63] ou a enviar poemas de sua autoria (segundo Garcia de Resende) a Inês, por altura do seu afastamento da corte [cf. Domingues, 2002: 149].

Também é comum a criação de um quadro de timidez e infelicidade que se adequará ao infante desde cedo, causado quer pela “disciplina rígida da casa paterna” [Carvalho, 1918: 72], quer pela pouca intimidade com a figura do pai [cf. Domingues, 2002: 46], e que resultará num adulto que se sente “um enclausurado [...] na sua própria pessoa”, cuja “alma asfixiava sem que ninguém o suspeitasse” [*Idem*: 91-92]. Trata-se, contudo, do nosso ponto de vista, de uma forma de preparar o leitor para as características essenciais que se pretende apresentar desta personagem, mais uma vez de acordo com as linhas básicas que a crónica de Fernão Lopes estabelece.

Surgirão, neste ponto, algumas divergências, obviamente de acordo com as intenções dos diversos autores. Assim, será de esperar que as concepções românticas de Mário Domingues façam dissipar toda a timidez de Pedro após a conquista de Inês, já que o “amor daquela frágil mulher desenvolvera nele uma coragem e uma força até então ignoradas” [Domingues, 2002: 166], e que Afonso Lopes Vieira aponte, com esta mesma causa, o fim do temor do infante por seu pai, “gostando até de afrontar o seu rigor tão rijo” [Vieira, 1943: 88]. Mas também se torna compreensível que, em sentido contrário, Antero de Figueiredo realce “os graves desequilíbrios da sua compleição tarada e as irregularidades do seu mórbido cérebro” [Figueiredo, 1930: 228], ou que Aquilino Ribeiro afirme que “o príncipe era um poço de anormalidades sob vários

aspectos, em particular o sexual” [Ribeiro, 1952: 73], ou ainda que Fernando de Oliveira saliente “a mórbida delícia que o Monarca sentia em ver sofrer criaturas humanas no transe dos tormentos ou em as torturar por suas próprias mãos” [Oliveira, 1970: 39].

Afinal, os autores apenas interpretam, do modo mais conveniente aos seus textos, indicações que a crónica de Fernão Lopes contém, através de pequenas alusões ou de episódios exemplares, que são extrapolados e generalizados, como vimos atrás, e que resultam numa caracterização bastante mais completa e complexa que a da crónica. Isto é perfeitamente lógico em textos que, na verdade, constituem exemplos literários, muito mais do que textos historiográficos, apesar de alguns destes autores não o pretenderem assumir.

Não vemos que o romance histórico típico do Romantismo tenha assumido, aliás, uma atitude muito diferente da que acabamos de descrever. César da Silva, por exemplo, cria uma obra cujo enredo inclui acções e personagens históricas em conjunto com muitas outras que só existiram devido à imaginação do autor, na linha da tradição iniciada por Walter Scott; mas isso não o impedirá de terminar o segundo volume do seu romance com uma caracterização genérica da personagem que figura no título da sua obra: “esse vulto singular da nossa historia, um doente sem duvida, um tarado, que teve momentos sublimes, e que praticou barbaridades inauditas, remidas, talvez, por algumas obras meritorias” [Silva, 1900: 431]. É um remate simples e que funciona como uma espécie de estratégia de veridicção.

A tentativa de criar alguma verosimilhança está, curiosamente, presente até nas obras que mais divergem dos dados comprovados ou afirmados pelos cronistas. Vemos, por exemplo, que Mário Domingues se preocupa em informar os seus leitores (através de nota de rodapé) que não há certezas sobre as datas de nascimento de Inês de Castro e dos seus filhos [cf. Domingues, 2002: 168], depois de não ter encontrado qualquer dificuldade, por exemplo, em relatar o encontro de D. Afonso e D. Pedro em Canaveses [cf. *Idem*: 204], quando sabemos por fontes fidedignas que o rei não esteve presente, assinando até os documentos oficiais das pazes alguns dias mais tarde, noutra local.

De certa forma, também a apresentação da personagem em fases diferentes da sua vida configura uma tentativa de veridicidade textual, principalmente se, como no caso de Montalvão Machado, a situação descrita for humanamente natural: “D. Pedro

era um homem forte e sadio, mas uma infecção muito grave pôs termo à sua vida precocemente” [Machado, 1978: 195]; embora não mencionando explicitamente a causa, também Mário Domingues acentua a condição humana da personagem, aludindo à decadência dos anos finais, “muito atormentados por dores físicas [...]. Tomavam-lhe todo o corpo e derrubavam-no no leito por dois ou três dias” [Domingues, 2002: 252].

Já Morais Sarmiento, embora focando igualmente a fase final da vida do rei, prefere uma imagem mais grandiosa da personagem, afirmando que apenas a morte não permitiu a realização da “sua ardente aspiração, desde Infante Herdeiro, qual a de constituir um Portugal maior, formando na península o Estado preponderante” [Sarmiento, 1924: 548]. Ainda num registo menos objectivo, Afonso Lopes Vieira descreve as visões que o rei teria já nas proximidades da morte, nas quais os assassinos de Inês lhe concedem o perdão através de um simbólico sorriso final [cf. Vieira, 1943: 287-288].

Quando estes autores tentam apresentar um retrato de corpo inteiro, uma visão globalizante dos aspectos até aí apontados, o resultado final é, normalmente, a descrição de um ser atormentado, mítico ou simplesmente humano, como podemos verificar pelas tentativas de Flório Oliveira e Montalvão Machado. O primeiro apresenta o rei como um “admirável herói vencido da portentosa luta sentimental e moral que teve de sustentar” [Oliveira, 1948: 25], enquanto o segundo acaba por considerá-lo o “protótipo das pessoas de carácter instável e atitudes surpreendentes, pessoas de interpretação difícil, acerca das quais nada se pode prever e tudo se pode esperar” [Machado, 1966: 255]. Assim, efectivamente, todas as acções de D. Pedro, tanto as verdadeiras como as imaginadas, ficavam, desde logo, justificadas, ao mesmo tempo que se permitia uma grande margem de liberdade criativa do autor.

Apesar dos muitos aspectos que verificámos serem comuns a estas obras, pensamos ser lícito dividi-las em dois conjuntos identificadores de atitudes divergentes, se não antagónicas. Por um lado, teremos as obras cujos autores respeitam a informação que extraem das crónicas, retirando daí conclusões que demonstram as suas posições pessoais perante a figura histórica; em complemento, elaboram o enredo das suas obras de forma mais completa, criando acontecimentos ou apresentando comentários com que tentam preencher os espaços em branco revelados pelos relatos dos cronistas. Será este

o caso, entre outros, de Coelho de Carvalho, Antero de Figueiredo, Mário Domingues, Afonso Lopes Vieira ou mesmo Montalvão Machado.

Por outro lado, e em sentido que consideramos diverso, verifica-se que algumas obras manipulam verdadeiramente as descrições das crónicas, exagerando a importância de pormenores, retirando conclusões que por vezes nos parecem pouco lícitas de episódios constantes das fontes, ou pura e simplesmente afirmando factos não comprováveis. É assim que entendemos alguns exemplos presentes na obra de Aquilino Ribeiro: “Nada lhe dava mais prazer que ver espernear um malvado na corda de cânhamo. Quando tal sucedia, e era frequente, comia com mais apetite” [Ribeiro, 1952: 84]. Na verdade, Fernão Lopes apenas nos diz que, por vezes, o rei interrompia a refeição para participar no julgamento de algum criminoso que entretanto chegara [cf. Lopes, 1994: 30], mencionando também que, no caso específico de Pero Coelho e Álvaro Gonçalves, D. Pedro fez questão de que a execução tivesse lugar “ante os paaços omde el pousava, de guisa que comendo olhava qumto mandava fazer” [*Idem*: 149], na nossa opinião em tentativa desesperada (e provavelmente não conseguida) de demonstrar àqueles cujo destino estava nas suas mãos que não eram dignos de uma alteração da sua rotina diária, hora da refeição incluída. Aquilino Ribeiro afirma também, mais tarde, que D. Pedro manteve relações íntimas com Teresa Lourenço ainda em vida de Inês e no período de luto pela sua morte [cf. Ribeiro, 1952: 88], quando a única certeza que temos, dada a escassa informação sobre esta dama, é a data de nascimento de D. João, mais de dois anos após a morte de Inês. Trata-se, portanto, em ambos estes casos, de uma intenção óbvia de exagero, por parte do escritor, de características negativas da personagem, com o objectivo de denegrir a sua imagem global. Não é o único, no entanto: para além deste autor, utilizam abundantemente esta estratégia Júlio Dantas, Gondin da Fonseca e Fernando de Oliveira<sup>33</sup>.

Nos finais do século passado e inícios do presente surgiram algumas narrativas sobre o tema em apreço que não podiam deixar de se integrar nas tendências literárias mais recentes. *Adivinhas de Pedro e Inês*, de Agustina Bessa-Luís (publicado em 1983), é um caso singular, uma vez que, embora assumindo-se como «romance», acaba por

---

<sup>33</sup> Trata-se de obras de cariz muito diverso: o texto de Júlio Dantas (*A Doença de Pedro I, de Portugal*) foi inicialmente uma conferência num encontro médico; Fernando de Oliveira, por outro lado, apresenta-nos a sua visão pessoal através de um ensaio («D Pedro I de Portugal e a sua Justiça Psicopática»); por fim, o texto de Gondin da Fonseca (*Inês de Castro – a Verdade Histórica e a Realidade Psíquica após Seis Séculos de Nevoeiro*) constitui o posfácio a um seu drama sobre o tema de Inês.

constituir uma ponte entre as atitudes dos autores que mencionámos anteriormente (com as suas tentativas de preenchimento de espaços deixados vazios pela História) e a visão pós-moderna que dominará as experiências inovadoras dos tempos mais recentes.

A autora mostra inicialmente respeitar algumas menções do cronista Fernão Lopes que lhe permitiram um retrato inicial de D. Pedro<sup>34</sup>, mas rapidamente se embrenha pelos caminhos da suposição, da especulação e da invenção, como ilustram os exemplos seguintes: “estava possuído por uma insegurança interior, absorvido como era pelas figuras poderosas que foram o pai e a amante”; “O seu desejo pelas mulheres era fraco ou, pelo menos, tornara-se muito próximo da impotência”; “situa-se para sempre na zona de consciência da primeira infância; a sua linguagem não se desenvolve” [Bessa-Luís, 1997: 20; 30; 116]. Estamos, portanto, perante um longo ensaio de imaginação, baseado em opiniões muito pessoais, que, como acontecera já com alguns escritores dos meados do século XX, a autora pretende camuflar sob as roupagens de uma investigação histórica que, na realidade, nunca foi intenção sua, antes estratégia literária que acabou por produzir os seus frutos. Aliás, é a própria Agustina que nos esclarece a sua atitude perante o facto histórico: “A História é uma ficção controlada. A verdade é coisa muito diferente e jaz encoberta debaixo dos véus da razão prática” [Idem: 201].

Ainda na senda da capacidade imaginativa demonstrada por esta autora, encontramos a mais recente obra ficcional sobre o tema, da autoria de Luís Rosa. *O Amor Infinito de Pedro e Inês* (2005) é, no entanto, um romance assumido e sem outra ambição que não a construção de uma personagem com traços verosímeis e comprováveis pelas crónicas, mas com vida própria concedida pela liberdade autoral. Para além de um curioso início pós-moderno com narrador de primeira pessoa centrado no protagonista, a obra esgota-se, no que nos diz respeito, na tentativa de explicação de facetas da psicologia de D. Pedro através de suposições aceitáveis, já que nos encontramos em terrenos do texto literário: “Pedro cresceu minguido de afectos de um pai distante”; “Carrancudo e melancólico quando a solidão se lhe apoderava da alma, explodia em violência”; “era cada vez mais supersticioso e temeroso do fim que julgava próximo” [Rosa, 2005: 31; 138; 183].

---

<sup>34</sup> Apontamos, como exemplo, a seguinte citação, que se baseia de forma nítida no capítulo inicial da crónica lopeana: “Gosta de comer e de dançar, passa o tempo em caçadas” [Bessa-Luís, 1997: 11].

Merecem particular atenção, por vários motivos, três autores que, em tempos mais ou menos recentes, focaram, de forma absolutamente pessoal e inovadora, o mito de Pedro e Inês. Falamos de Herberto Helder, Vasco Pereira da Costa e Mário Cláudio, e dos respectivos contos «Teorema», «Segunda Memória: Pedro e Inês» e «Dom Pedro e Inês de Castro». Todos nos presenteiam com visões profundamente pós-modernas dos acontecimentos históricos, embora as datas de publicação sejam bastante separadas no tempo: 1963, 1987 e 2004, também respectivamente.

Logo à partida, a perspectiva narrativa adoptada é bastante fora do habitual: em dois dos casos, assume-se o ponto de vista de uma personagem secundária ou marginal aos dramas retratados (Herberto Helder escolhe Pero Coelho, Mário Cláudio opta por D. Fernando), enquanto no terceiro caso o narrador, embora heterodiegético, não deixa por isso de se dirigir directamente à personagem, ironizando: “pois é, meu caro Príncipe, avisei-te desde o início que, ao despertar-te do sono tumular, não assumia qualquer compromisso de tornar a tua aventura venturosa” [Costa, 1987: 78]. Está, assim, também neste caso, dado o mote para a reescrita que se vai empreender.

Tratando-se de narrativas relativamente curtas, não encontramos longas descrições ou caracterizações pormenorizadas da personagem régia. Apenas algumas breves pinceladas, mais concretas umas, mais subjectivas outras: “Aqui está Pedro, entroncado e baixo, de barba rala e descuidada” [Costa, 1987: 52], “rosto violento e melancólico” [Helder, 1997: 117], “coberto com seu mantel de veludo negro, arregalando a mirada em busca do que não se via” [Cláudio, 2004: 42-43]. Não consideramos, aliás, que esta tenha sido uma preocupação significativa para cada um destes autores, muito mais absorvidos com a recriação do mito e, em alguns casos, com a sua actualização.

Parece-nos ser essa a intenção subjacente à junção ou ao paralelismo temporal que verificamos em dois dos textos em análise: Herberto Helder transporta as personagens trecentistas para uma Lisboa actual<sup>35</sup>, enquanto Vasco Costa concebe dois mundos (e tempos) separados, o da escrita e o da acção, mas cujas personagens têm nomes coincidentes e enfrentam situações semelhantes<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> É um bom exemplo o momento em que D. Pedro contempla, pela janela, a estátua do marquês de Sá da Bandeira [cf. Helder, 1997: 117].

<sup>36</sup> Por exemplo, no final revela-se que o deputado europeu Pedro A. iria casar com uma deputada espanhola, Inês C., a qual é vítima de atropelamento mortal [cf. Costa, 1987: 83].

Como seria de esperar, os autores não se cingem aos factos históricos. Encontramos até uma bem irónica reflexão de Vasco Costa sobre o seu próprio processo da escrita: “a verdade do cronista está bem longe da realidade que o Príncipe me impõe à ponta da caneta, agora que renasceu” [Costa, 1987: 62]. Venha a imposição das personagens, dos autores ou da dinâmica da própria escrita, a verdade é que em todos estes contos se acrescenta algo ao que já antes havia sido documentado ou mesmo inventado. Herberto Helder, possivelmente o mais delirantemente criativo, mostra-nos Pero Coelho a admirar a ferocidade com que D. Pedro trinca o seu coração [cf. Helder, 1997: 120]; Vasco Costa faz Inês (ou melhor: «Ignês») seduzir Afonso Madeira, explicando a posterior castração deste com a descoberta, por parte do rei, da situação de adultério [cf. Costa, 1987: 76]; Mário Cláudio opta, mais morbidamente, por mostrar D. Pedro a remexer nas ossadas em busca do que fora Inês, colocando-o a dançar com o esqueleto (reconstituído com cordel), após o beija-mão [cf. Cláudio, 2004: 52].

Consideramos que os três autores conseguem, através de aspectos da acção que alteraram ou criaram de raiz, uma efectiva caracterização, a nível psicológico, da personagem D. Pedro, mesmo que não tenha sido essa a sua intenção principal. Vasco Costa delinea um príncipe ingénuo que se deixa trair, mas cujo amor por Inês continua vivo até ao momento do seu assassinio, levando-o a executar no mesmo local dois dos atacantes, aos quais arranca o coração [cf. Costa, 1987: 80]. Mário Cláudio retrata um rei extremamente abalado pela desventura, bebendo demasiado e contando pormenores da sua intimidade com Inês aos circunstantes [cf. Cláudio, 2004: 48]. O mesmo faz Herberto Helder, que, para além de descrever D. Pedro, de início, como “um rei louco, inocente e brutal” [Helder, 1997: 117], o mostra, perto do final, “insone nos seus aposentos, sabendo que amará para sempre [Inês]”; acrescenta ainda o autor, pouco depois: “O seu corpo ir-se-á reduzindo à força de fogo interior, e a paixão há-de alastrar pela sua vida, cada vez mais funda e mais pura” [*Idem*: 121].

Salvaguardando as particularidades de cada texto e a perspectiva assumida por cada autor, parece-nos visível a manutenção de um conjunto fixo de características que vão sendo, sistematicamente, atribuídas à personagem: o sofrimento por amor, os consequentes exageros e indícios de loucura, e a preocupação com a aplicação severa da justiça. Reflectindo um pouco, concluiremos que se trata de aspectos já constantes, de

alguma forma, das crónicas sobre a figura de D. Pedro e que se foram cristalizando ao longo do tempo, aderindo à personagem e reforçando o seu aspecto mítico.

Em todo o caso, e na sequência do que vimos afirmando ao longo das últimas páginas, consideramos que não restarão quaisquer dúvidas quanto à possibilidade de novos tratamentos do mito de Pedro e Inês, como nós próprios anteriormente questionámos. Sendo já tão longa a lista de documentos de âmbito historiográfico ou literário que se debruçaram sobre este tema, a descoberta de novos caminhos é sempre possível, como as criações de características pós-modernas citadas provam cabalmente.

Aliás, três outros textos, no caso específico romances, até aqui propositadamente não mencionados, trilham caminhos igualmente pertinentes e interessantes que derivam da personagem do rei D. Pedro I e do mito que este partilha com Inês de Castro. Referimo-nos a *Inês de Portugal*, de João Aguiar (publicado em 1997), *A Trança de Inês*, de Rosa Lobato Faria (2001), e *A Rainha Morta e o Rei Saudade*<sup>37</sup>, da autoria de António Cândido Franco (2003). Constituindo essas obras o nosso objecto de estudo, a elas e aos seus autores aludiremos de forma mais profunda e cuidada, tarefa a que daremos início no capítulo imediatamente seguinte.

---

<sup>37</sup> Referir-nos-emos a este romance, doravante, apenas como “*A Rainha Morta...*”, devido à maior extensão do seu título, comparativamente com os das duas outras narrativas que pretendemos analisar.

## II. O mito de Pedro e Inês e o romance histórico pós-moderno

Na sequência da expectativa criada por exemplos tão ricos como os analisados no capítulo precedente a nível da narrativa mais breve, poderíamos antecipar a existência de romances actuais que, tratando as personagens do rei D. Pedro I e de Inês de Castro, reunissem todas as características da corrente literária pós-moderna, tal como hoje é entendida, de forma mais ou menos consensual<sup>38</sup>.

Existem, efectivamente, aspectos inovadores disseminados por diversas obras que já mencionámos, como os romances de Agustina Bessa-Luís ou de Luís Rosa. Mas nestes dois casos específicos, exemplificativos respectivamente do final do século XX e do início do XXI, a presença que podemos considerar pós-moderna é, se não questionável, pelo menos muito restrita.

No caso de *Adivinhas de Pedro e Inês*, de Agustina, parece-nos comprovável a criação de alguma incerteza junto do leitor quanto ao tipo de texto que se lhe depara, devido às características pouco condizentes com a tipologia do romance que de início se anunciava, o que poderá supor alguma fluidez genológica em embrião. Para além desta suposição, apenas poderemos afirmar, sem margem de erro, que a autora tenta proceder a uma deslegitimação dos textos históricos aparentemente consagrados, se tivermos em consideração a grande quantidade de novas interpretações relativas a aspectos da vida da personagem principal, aparentemente baseadas em factos históricos, mas apresentadas afinal sem fundamento historicamente comprovado<sup>39</sup>. Por aferir ficará, no entanto, a intenção da autora, que se torna pouco clara do ponto de vista do leitor; este facto levanta as maiores dúvidas quanto ao intuito pós-moderno das opções tomadas, uma vez que será de considerar, no âmbito da avaliação das coordenadas genéricas de um texto, uma tríade de elementos: a intenção do autor, a forma de apresentação do texto e ainda a sua recepção por parte do leitor [cf. Dewulf, 2004: 213].

No que se refere a *O Amor Infinito de Pedro e Inês*, de Luís Rosa, seria de esperar uma propensão pós-moderna evidente, devido à sua data de publicação (2005);

---

<sup>38</sup> Sobre este assunto, consideramos relevantes os contributos de Carlos Reis [cf., 2005: 296], Ana Paula Arnaut [cf., 2002: 17], Douwe Fokkema [cf., 1988: 67-74], Linda Hutcheon [cf., 1989: 5-19] e Elisabeth Wesseling [cf., 1991: 3-6].

<sup>39</sup> Consideramos difíceis de provar, por exemplo, as menções, totalmente contrárias à tradição historicamente consagrada, da desavença do infante com o pai em 1335, do casamento de Pedro e Inês anteriormente ao enlace com Constança, ou do nascimento de um segundo filho de Inês logo em 1345 [cf. Bessa-Luís, 1997: 54; 77; 92].

tal expectativa parece confirmar-se logo no início da obra, pois o leitor é confrontado com um discurso de primeira pessoa centrado no protagonista, alterando-se a perspectiva narrativa, duas páginas depois, para uma terceira pessoa anónima e heterodiegética [cf. Rosa, 2005: 9; 11]. Esperar-se-ia a continuação e mesmo a exploração desta estratégia de alternância de vozes na construção da estrutura narrativa, mas tal artifício literário não volta a ocorrer ao longo de toda a obra, resumindo-se a eventual polifonia narrativa a este início falsamente prometedor.

Sem querermos desvendar pormenores que viremos a analisar mais tarde, assumimos como verdade que, no que se refere às três obras narrativas que adoptámos para *corpus* do nosso trabalho, a presença pós-modernista é identificável em todos os casos, mas, ainda assim, dificilmente encontraremos reunidas em qualquer destas obras todas as linhas centrais da textura literária pós-moderna.

Significa esta evidência que não encontramos qualquer exemplar, de entre a vasta gama do romance histórico nacional das últimas décadas, que associe a abordagem do mito de Pedro e Inês e a concepção pós-moderna da literatura. Não sendo esta situação propriamente estranha, mereceria decerto reflexão mais aprofundada o facto de, conforme já antes provámos, serem diversos os casos de contos sobre este tema que assumem perspectivas globalmente pós-modernas, ao contrário do que se verifica com o seu equivalente narrativo mais longo, o romance.

Pensamos que o tempo não demorará a produzir o primeiro romance pós-moderno sobre este tema, tanto mais que a ficção histórica adquiriu, nas últimas décadas, uma particular visibilidade, devido aos trabalhos de qualidade inquestionável de autores como Mário de Carvalho, Mário Cláudio, Fernando Campos ou José Saramago<sup>40</sup>, alguns dos quais já se aventuraram, com sucesso assinalável, pelos caminhos inovadores do pós-modernismo<sup>41</sup>.

As afirmações precedentes sobre os autores mencionados adequam-se também, mesmo que apenas parcialmente, aos produtores do nosso *corpus* de análise; assim, pensamos justificar-se, nesta altura, uma referência, forçosamente breve, ao modo como

---

<sup>40</sup> Para não nos alongarmos demasiado, mencionaremos apenas, de cada um destes autores, o romance que maior projecção conseguiu: de Mário de Carvalho, *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*; de Mário Cláudio, *As Batalhas do Caia*; de Fernando Campos, *A Casa do Pó*; de José Saramago, *Memorial do Convento*.

<sup>41</sup> Dos quatro autores acima mencionados, e aos quais facilmente juntaríamos vários outros, salientamos as experiências inovadoras, pós-modernas na nossa opinião, de José Saramago e Mário de Carvalho, respectivamente com *História do Cerco de Lisboa* e *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*.

vêm evoluindo os dois vectores que confluem na presente argumentação. Parece-nos significativo, por um lado, o ressurgimento ainda temporalmente próximo do subgénero narrativo romance histórico e, por outro, ainda que num âmbito mais abrangente, o desenvolvimento das novas tendências pós-modernas na literatura portuguesa.

## **1. Romance histórico e pós-modernismo no final do século XX**

Em Portugal, o romance histórico manteve, desde o seu aparecimento, sob os auspícios da influência de Scott, uma presença sólida e regular, como se pode constatar pela listagem exaustiva elaborada por Fátima Marinho [cf., 1999: 309-319].

A atracção da literatura pela História, em termos gerais, poderá ter a sua origem no facto de que, segundo Marco Larios, “en ella ya está inscrito el drama humano; no hace falta la invención de situaciones y personajes, porque la historia misma los da” [Larios, 1997: 130]. Seja por este motivo prosaico ou, como considera José Mattoso, por “o Homem estar convencido que pode encontrar no passado algumas das respostas fundamentais acerca de si próprio” [Mattoso, 1997: 19], a verdade é que o romance português de tema histórico não só sobreviveu a mais de um século de (r)evoluções literárias, como atingiu um período especialmente fecundo a partir da segunda metade do século XX, coincidentemente na época do surgimento e consolidação das que viriam a ser identificadas como tendências pós-modernas na literatura portuguesa.

Se, no que diz respeito ao pós-modernismo, podemos dizer que, mais uma vez, seguimos os passos de outras literaturas (ainda que, ao contrário do que habitualmente acontecia, a origem da inovação não seja desta vez a Europa<sup>42</sup>), já o interesse revigorado pela ficção histórica no nosso país parece ter surgido de uma motivação própria, que Fátima Marinho descreve do seguinte modo: “No caso português [...] a crise de identidade provocada pelas transformações políticas e sociais cria um campo favorável para a reinterpretação do passado” [Marinho, 1999: 306].

Poderemos argumentar que a “crise de identidade” aqui aludida possui raízes longas e complexas e que, desta forma, a “reinterpretação do passado” há muito que dispõe de um “campo favorável” na alma portuguesa. Pensamos, no entanto, que será o próprio facto de uma parte cada vez maior da sociedade se alhear voluntária e

---

<sup>42</sup> A este respeito, Maria Alzira Seixo afirma que “o pós-modernismo literário [...] é o primeiro código que a Europa recebe do continente americano, do norte e do sul” [Seixo, 1994: 112].

completamente destas questões identitárias a constituir, nas palavras de Kurt Spang, “un poderoso estímulo tanto de reflexión histórica en general como de creación de obras literarias que tematizan esta crisis” [Spang, 1998: 62]. A opção pelo romance histórico, nos finais do século passado, poderia configurar, então, a tentativa de consciencializar, pela literatura, uma sociedade cujos novos valores (ou, numa interpretação alternativa, a ausência de valores) a têm vindo a afastar da sua própria identidade histórica.

### ***1.1. O ressurgimento do romance histórico***

O romance histórico consolida, como vimos, a sua presença na literatura portuguesa nas últimas duas décadas do século XX e, no dizer de Fátima Marinho, com “uma fortuna só comparável à dos tempos áureos do Romantismo” [Marinho, 1999: 147]. Sendo verdade que se trata de duas situações bastante distanciadas, tanto temporal como ideologicamente [cf. Reis, 2005: 294], teremos também que admitir o seu paralelismo no que se refere à importância relativa no seio da literatura nacional.

É certo que a vontade de promover o conhecimento da História é comum a estes dois tempos literários, mas pensamos que as suas diferenças no caso português não se distanciam das apontadas por Elisabeth Wesseling para o romance histórico inglês: “Whereas nineteenth-century novelists sought to complement historiography by enlivening available historical information in the interests of entertainment and instruction, contemporary writers rather critically comment upon historiography by investigating the nature and function of historical knowledge” [Wesseling, 1991: 193].

Esta tendência literária que perpassa pelo modernismo<sup>43</sup> e se instala no próprio pós-modernismo não é mais que um reflexo do que se verifica também no âmbito da historiografia. A tendência para a desmistificação do carácter objectivo do discurso histórico tem-se manifestado de forma a não deixar dúvidas, não apenas fora do nosso país, mas também entre os pensadores portugueses: “O historiador conta uma história, uma história que ele forja recorrendo a um certo número de informações concretas” [Duby, 1994: 13]; “o discurso, mesmo científico, acerca do passado, não é a sua imagem fiel, mas uma expressão do que o seu autor pensa acerca da Humanidade” [Mattoso, 1997: 21].

---

<sup>43</sup> Elisabeth Wesseling afirma que foram os escritores modernistas a modificar a posição tradicional do romancista face ao estudo da história, “from a complementary into a metahistorical one” [cf. Wesseling, 1991: 93].

Igualmente incisivo, Adam Schaff afirma que “a verdade atingida no conhecimento histórico é uma verdade objectiva relativa” [Schaff, 1988: 246], até porque, segundo o mesmo autor, os resultados práticos do trabalho efectuado “dependem, em grande medida, da personalidade do historiador, da sua erudição, da sua formação teórica e filosófica, das suas convicções pessoais determinadas pela sua situação social, etc.” [Idem: 209]. Deste modo, a visão do passado pode ser assumidamente pessoal, o que leva cada vez mais estudiosos dos fenómenos históricos a preconizar a “necessidade de escrever em nome próprio e na primeira pessoa” [Mattoso, 1997: 29].

Parece, portanto, que voltamos a uma situação, comum nos finais do século XIX e inícios do seguinte, em que, embora por caminhos bastante diferentes, a História e a Literatura se aproximam<sup>44</sup>, até porque, como afirma Teresa Cerdeira, é um facto “mais ou menos inelutável” que “sejam equivalentes os processos que conduzem à memória do que aconteceu e à imaginação do que poderia ter acontecido” [Cerdeira, 2004: 155]. Põe-se hoje, com tanta pertinência como o fez Almeida Garrett em meados do século XIX, a questão do sacrifício alternativo às musas de Homero ou de Heródoto: na verdade, dificilmente saberemos em qual dos altares arde o fogo mais verdadeiro, mesmo porque, como nos diz Hayden White quase século e meio mais tarde, “one can produce an imaginary discourse about real events that may not be less «true» for being «imaginary»” [White, 1995: 133].

Apesar dos pontos comuns, tanto no que se refere à historiografia como em relação à obra literária, a evolução é, no entanto, evidente. Miguel Real compara, implicitamente, os dois momentos literários, definindo o que denomina “Novo Romance Histórico” como um modelo que se mostra “fiel às fontes historiográficas sem deixar de ficcionar, não é apologético ou endoutrinador e não se encontra ao serviço de visões gerais do mundo que encaram o romance [...] como um instrumento de conversão do leitor e de propaganda geral” [Real, 2001: 88]. No que podemos considerar um complemento a estas afirmações, Fernando Pinto do Amaral assinala como “um dos traços mais significativos da nova geração de ficcionistas portugueses” a “vontade de contar histórias verosímeis e partilháveis com os leitores” [Amaral, 2004: 89].

---

<sup>44</sup> Parece-nos bastante elucidativa a afirmação de Reis Torgal a este propósito: “A «promiscuidade» entre história e literatura no fim do século XIX e no princípio do século XX é enorme” [Torgal, 1998b: 197].

João Aguiar, um dos nomes incontornáveis quando se fala do romance actual de tema histórico, assume uma opinião aparentemente contrastante, afirmando que “seja inconscientemente seja de forma deliberada, há no nosso romance histórico uma *intencionalidade* [...]. Essa intencionalidade refere-se a uma chamada de atenção dos leitores para a nossa identidade como Portugueses”<sup>45</sup>, uma vontade “de evocar um pouco do que fomos, enquanto povo e enquanto país. Para que, simplesmente, o não esqueçamos ou mesmo para compreendermos o que hoje somos” [Aguiar, 1997].

Pensamos não serem totalmente inconciliáveis as perspectivas atrás descritas; no entanto, consideramos que as opiniões de João Aguiar se adequam mais rigorosamente à globalidade do romance histórico português contemporâneo, até porque acreditamos, como Hayden White, que o estudo da História nunca é inocente, inclusivamente do ponto de vista ideológico [cf. White, 1987a: 82].

A nível estritamente literário, se esse aspecto já era visível, de alguma forma, no romance histórico da época romântica, o qual chegou mesmo a assumir-se como um meio mais eficaz que a própria historiografia oficial na promoção do conhecimento histórico, segundo Elisabeth Wesseling [cf., 1991: 45], parece-nos mais evidente ainda em relação ao seu equivalente contemporâneo. Diz-nos Carlos Reis que o romancista apenas abandonará o romance histórico no momento em que tiver renunciado à sua própria responsabilidade cultural [cf. Reis, 1992: 146], ideia que reconhecemos também nas palavras de Carlos Mata Induráin: “Si en la historia el hombre puede buscar su propia identidad, la novela histórica contribuye a evitar la amnesia del pasado en una época necesitada igualmente de raíces y de esperanzas” [Mata Induráin, 1998: 30].

O aparecimento das concepções pós-modernas na nossa literatura será, definitivamente, produto da conjunção destes dois vectores, procurando-se muitas vezes nas raízes do passado comum as explicações para o presente ou mesmo as pistas para as esperanças futuras. Deste modo se explicará também, numa perspectiva essencialmente pessimista (mas muito actual), que se apresente em conjunto “o decréscimo de confiança na leitura da História e na ideia de futuro” [Amaral, 2004: 80].

Como reflecte Miguel Real, “existem recorrências na História: o que aconteceu pode vir a acontecer” [Real, 2001: 114]. Daí que, no que diz respeito particularmente ao

---

<sup>45</sup> Os itálicos provêm do original; sempre que tal aconteça em citações futuras, consideramos dispensável essa anotação; pelo contrário, procederemos sempre a uma menção específica quando se trate de sublinhados ou itálicos introduzidos por nossa iniciativa.

romance histórico pós-moderno, a relação com o passado seja essencial para alguns, enquanto para outros esta só se entende em estreita ligação com o presente e com o próprio futuro [cf. Kohut, 1997: 19]. Assim, também ao pós-modernismo podemos associar a curiosa imagem literária que Marco Larios utilizou para descrever os pontos de contacto entre historiografia e literatura: “La novela y la historia son dos discursos de invención que se apasionan por el tiempo” [Larios, 1997: 135]. Parece-nos que o romance histórico da época pós-moderna reflecte também essa paixão.

### *1.2. A difusão das perspectivas pós-modernas*

Ao longo das últimas décadas, o termo «pós-modernismo» tornou-se, como afirma Amalia Pulgarín Cuadrado, um dos mais debatidos e contraditórios da cultura contemporânea [cf. Pulgarín Cuadrado, 1995: 11]. Linda Hutcheon acrescenta, mesmo, que se trata de um conceito “wilfully contradictory” [Hutcheon, 1989: xiii], o que já nos coloca na pista de um dos seus princípios fundamentais: a necessidade de fazer questionar, de obrigar a reflectir sobre os diversos assuntos abordados. A opção pelo confronto com o leitor, que pode fazer surgir situações de choque mais ou menos violento, é apenas uma das estratégias que o romancista pós-moderno utiliza para atingir o seu objectivo de chamada de atenção para os temas que considera prementes e obrigatórios.

As dúvidas relacionadas com este conceito são diversas, pelo que as várias tentativas de definição que têm sido produzidas pelos teóricos se revelam, de alguma forma, insuficientes ou parcelares. Curioso é o facto de, enquanto muitos autores consideram que estamos perante um termo ainda em consolidação e, portanto, em mudança constante [cf. Reis, 2005: 295], outros arriscarem já a previsão do seu fim: “O principal problema com o conceito de pós-modernismo na teoria da cultura de hoje é o facto de ele ser ainda um conceito em gestação à data em que já se anuncia a sua agonia final” [Ceia, 1998: 10].

Em todo o caso, pensamos que as tentativas de Douwe Fokkema e de Fernando Pinto do Amaral são, complementarmente, as que mais nos aproximam de uma ideia concreta sobre as linhas centrais do código pós-moderno. O primeiro, comparando de forma exaustiva esta corrente contemporânea com o modernismo, esclarece as relações criadas entre o leitor e o autor, entre este e o próprio texto, ou mesmo entre o discurso e o

contexto social em que todos estes elementos se situam [cf. Fokkema, 1988: 67-74]. Já o segundo prefere salientar a relativização que, a vários níveis, o texto pós-modernista promove, seja no que se refere aos códigos narrativos tradicionais, seja no âmbito da concepção de linearidade temporal, ou mesmo no que diz respeito à noção de verdade na percepção da realidade humana [cf. Amaral, 2004: 80].

Claro que outros autores nos apresentam noções que acabam por especificar as ideias genéricas que descrevemos. É o caso de Linda Hutcheon, com a sua definição de “historiographic metafiction” ou a noção de “self-reflexivity” e a sua ligação com a necessidade de diferença, de individualidade no tratamento dos temas [cf. Hutcheon, 1989: 5; 70]; Carlos Ceia também sublinha a importância da metaliterariedade de um texto, ainda mais se, para além de “interpelações esporádicas ao leitor”, se tratar de “uma obra assumidamente auto-reflexiva” [Ceia, 1998: 45]. Ana Paula Arnaut, por outro lado, aponta o facto de, em muitos aspectos, o pós-modernismo constituir apenas a utilização sistemática e consciente de “técnicas e artificios de narração a que anteriormente se recorria”, como a “polifonia narrativa”, a “fluidez genológica” ou os “exercícios metaficcionalis ou auto-reflexivos” [Arnaud, 2002: 357]. Finalmente, Carlos Reis enumera algumas das contribuições desta tendência literária, identificando-as como “inovações temáticas, ideológicas e formais”, por exemplo através de relações intertextuais, construções metaficcionalis, deslegitimação de narrativas consagradas ou reescrita do texto histórico [cf. Reis, 2005: 296].

Como já anteriormente declaramos, parece-nos que a relação entre o romance histórico e a perspectiva pós-moderna seria, no tempo actual, inevitável. Como diz Karl Kohut, “parecería incompleta una concepción de la posmodernidad que no incluiría la dimensión histórica” [Kohut, 1997: 20]. É neste contexto que surgem alguns conceitos interessantes, como a distinção entre novela histórica ilusionista e anti-ilusionista [cf. Spang, 1998; 65] ou a separação das noções de romance auto-reflexivo e ficção ucrónica, as duas principais vias propostas por Elisabeth Wesseling no que se refere ao romance histórico mais recente [cf. Wesseling, 1991: 113].

Um dos problemas que se levantam com a nova ficção histórica parece ser a possibilidade de corte com tudo o que possa ser considerado consagrado. A título de exemplo, atentemos na seguinte proposta cautelosa de definição avançada por Mata Induráin: “La característica más evidente es que todas las novelas [...] sitúan su acción

(fictícia, inventada) en un pasado (real, histórico) más o menos lejano” [Mata Induráin, 1998: 13]. A isto, a própria Elisabeth Wesseling responde da seguinte forma: “A uchronian fiction may be set in the past, where it shows alternate history in the making. It may also be set in a vaguely defined present or future” [Wesseling, 1991: 102]; a mesma autora acaba por explicar, mais tarde, a ideia apresentada: “the aim is not to write versions of history that are true to the past, but to tell stories that may open up new possibilities for the shaping of the future” [Idem: 194].

Esta atitude de rejeição genérica dos conceitos anteriormente seguidos torna-se uma espécie de princípio que se aplica também à área do romance histórico: “a ficção histórica pós-moderna afirma-se contra as convenções próprias dos seus clássicos modelos, propondo uma nova forma de representar ou de conceber o passado” [Marinho, 1995: 190]. Isto nota-se, essencialmente, no que diz respeito ao Romantismo, já que, relativamente ao Modernismo, embora a principal motivação pareça ser o confronto, a alteração, diversos aspectos demonstram a existência de alguma continuidade, quebrada, por exemplo, pelo uso propositado do anacronismo que os modernistas, por princípio, evitaram [cf. Wesseling, 1991: 93].

É com base nestes pressupostos que Fátima Marinho estabelece o início da presença pós-moderna na literatura portuguesa na década de sessenta do século XX, mais propriamente ainda nas obras posteriores a 1963 [cf. Marinho, 1999: 147]<sup>46</sup>. As hipóteses de definição da vertente portuguesa do conceito de pós-modernismo não diferem em muito do que já foi apresentado num âmbito mais global. Maria Alzira Seixo realça “os finais alternativos, as sequências paralelas, as contrafacções históricas, a ficção ucrónica e a intenção paródica” [Seixo, 1994: 111], enquanto Paula Arnaut sublinha que, embora “sujeitas a *nuances* simbólicas e, em alguns casos, ostensivamente subversivas”, as características nacionais serão basicamente as mesmas que se encontram nas obras de autores estrangeiros: “a mistura de géneros e decorrente fluidez genológica, a polifonia e a fragmentação narrativas, e a metaficção (ou a modelização paródica da História em outros romances)” [Arnaut, 2002: 17].

Estas apropriações da História pelo romance contemporâneo defrontam, no entanto, diversas resistências, quer dos próprios produtores de ficção, como opina

---

<sup>46</sup> Embora outros autores, como Ana Paula Arnaut, considerem marco decisivo a publicação de *O Delfim*, de José Cardoso Pires, em 1968 [cf. Arnaut, 2002: 79].

Miguel Real<sup>47</sup>, quer de outras procedências: “há quem, pura e simplesmente, recuse o direito a «mexer com a História», quem recuse aos escritores o direito a colocar palavras inventadas na boca de personagens históricas, o direito a preencher com a sua imaginação as lacunas ou pontos mortos do nosso conhecimento dos factos passados” [Aguiar, 1997].

Ainda assim, o caminho do pós-moderno torna-se irreversível na nossa literatura, ficção histórica incluída, como afirma Luís Adão da Fonseca: “alguns romances históricos mais recentes apresentam manifestações de heterogeneidade e de subalternização da racionalidade típicos da pós-modernidade” [Fonseca, 2004: 275]. Justificar-se-á, portanto, a opinião de João Aguiar, segundo o qual “podemos falar de um *romance histórico português*, não isento, claro está, de fortes influências exteriores, mas com traços que lhe são próprios” [Aguiar, 1997]. Um dos aspectos específicos da ficção histórica portuguesa seria, de acordo com o mesmo escritor, que “os autores portugueses, quando escolhem o género histórico, tendem a preferir a história portuguesa ou os períodos antecedentes que a ela se referem” [*Idem*], o que se verifica à evidência no caso da sua própria produção ficcional.

Assumiremos, portanto, a existência de diversidade no que se refere ao conceito de pós-modernismo. Isto mesmo aponta, ironicamente, Karl Kohut: “Si buscamos, a pesar de todo, un lazo interior entre las diferentes concepciones de la posmodernidad, éste sería, tal vez, el concepto de heterogeneidad” [Kohut, 1997: 12]. Consideramos, aliás, essencial ao próprio conceito a abertura a múltiplas formas de ver e entender tanto o presente como o passado.

Assegura-nos Jeroen Dewulf que “se há uma importante lição a tirar da viagem pós-moderna nas ciências humanas de finais do século passado, é que as fronteiras passaram a ser relativas [...] na medida em que o conceito das mesmas passou a depender de um ponto de vista individual” [Dewulf, 2004: 213]; essa relatividade, ligada à individualidade da perspectiva assumida, é elemento fulcral na análise pós-moderna da História, seja no próprio discurso historiográfico<sup>48</sup>, seja no âmbito da escrita ficcional.

---

<sup>47</sup> Este autor considera que a «Geração de 90» portuguesa não leva a sério a História, não a considera uma tradição a respeitar ou um futuro a anunciar [cf. Real, 2001: 99].

<sup>48</sup> Embora seja de considerar este conceito com algumas reticências, Reis Torgal menciona a “chamada «história pós-moderna»” e, mais adiante, afirma que a “temática do pós-modernismo [...] começou também a «invadir» a história” [Torgal, 1998a: 391; 392].

Especificamente no campo da análise histórica, considera Hayden White: “It is not so much the study of the past itself that assures against its repetition as it is how one studies it, to what aim, interest or purpose” [White, 1987a: 82]. Assumir uma perspectiva pessoal, uma forma individual de abordar as evidências ou as personagens históricas poderá ser, assim, o modo mais adequado de repensar a História (e de, eventualmente, aceitar o presente e preparar o futuro).

Como veremos mais adiante, em cada uma das obras que escolhemos para núcleo da nossa análise deparamos com esta atitude de reflexão crítica e reconstrução individual do passado. Assim, e assumindo embora alguma simplificação do conceito, tal facto permitirá, ainda que parcialmente, conferir-lhes o rótulo de produtos literários pós-modernos.

## **2. Pedro e Inês na narrativa do dealbar do século XXI**

Em 1955, quando se concluíram seis séculos exactos desde a morte de Inês, não se realizaram comemorações comparáveis àquelas a que assistimos em 2005, pela passagem de seiscentos e cinquenta anos sobre esse acontecimento trágico. Principalmente em Coimbra, Montemor-o-Velho e Alcobça, mas também com reflexos em Lisboa, a realização, com alguma pompa, de representações teatrais, espectáculos musicais, exposições, cortejos evocativos, colóquios e conferências funcionou como um sublinhado da importância que tem sido concedida ultimamente a este mito nacional, como a alguns outros aspectos do nosso património histórico e cultural. Há cinco décadas outros eram os tempos e, como já antes reflectimos, a época actual parece ser mais propícia à celebração do passado e dos mitos e lendas a ele ligados.

Não devemos, portanto, estranhar a forte presença do tema inesiano em inícios do século XXI, tanto a nível artístico em geral, como no âmbito mais restrito da literatura<sup>49</sup>. Como reflecte António Cândido Franco, “próprio dos mitos é vestirem acessórios diferentes, repetindo o essencial” [Franco, 2005: 13], pelo que também esta “estranha história de amor e morte” [Marinho, 1999: 307] continua a seduzir autores e leitores, no nosso país e fora dele, como aconteceu ao longo de séculos.

---

<sup>49</sup> Leonor Machado de Sousa corrobora esta ideia do seguinte modo: “o episódio dos amores de Pedro e Inês tornou-se ele próprio um mito, característico do que a literatura, sempre tendente a formar estereótipos, apresentou como sendo o amor português” [Sousa, 2004: 451].

O seu cultivo, a nível literário, desde sempre mostrou ligações íntimas entre os aspectos lendários e os acontecimentos documentados nas crónicas relativas à época de D. Pedro. A este respeito, diz-nos Cristina Pimenta que “muito do que de interessante se tem escrito sobre este monarca, Inês e a sua época faz parte de um universo literário que, decididamente, nestes tempos mais próximos de nós, deitou mão ao tema, transformando com enorme mestria a lenda em realidade e a realidade em lenda” [Pimenta, 2005: 50].

Não entraremos, nesta altura, na discussão de um assunto tão aliciante como este da distinção entre realidade e ficção. Apenas sublinharemos a afirmação de Linda Hutcheon sobre o carácter notoriamente «poroso» dos textos históricos e ficcionais [cf. Hutcheon, 1989: 106], acrescentada de uma certa noção de complementaridade, pois, como nos diz Amalia Pulgarín Cuadrado, “la historia y la novela se nutren recíprocamente: la historia se vale de la dramatización lingüística y la novela utiliza el hecho histórico” [Pulgarín Cuadrado, 1995: 212].

A continuação da análise desta matéria tão complexa levar-nos-ia, certamente, à seguinte posição de Hayden White: “history is no less a form of fiction than the novel is a form of historical representation” [White, 1987b: 122]. Por outro lado, devemos também ter em conta que a ficção, seja histórica ou não, não pode cingir-se a reflectir acontecimentos reais, como declara Jeremy Hawthorn: “A novel may include reference to real places, people and events, but it cannot contain *only* such references and remain a novel” [Hawthorn, 2005: 5]<sup>50</sup>.

É, efectivamente, neste terreno misto que caminha a ficção histórica e, claro, também o romance histórico português, no início do presente século. As obras que adoptámos para *corpus* de análise inscrevem-se, naturalmente, neste panorama: em todos os casos existe uma base constituída pelos factos históricos consagrados, complementada por elementos provindos da capacidade criativa do autor. Em cada obra se assume uma perspectiva individual, como seria de esperar de trabalhos de autores que, como tentaremos demonstrar nas páginas seguintes, apresentam, de forma mais ou menos evidente, aspectos típicos de estilos literários da última metade do século XX, em conjunto com certas marcas mais facilmente compreendidas à luz actual da estética pós-moderna.

---

<sup>50</sup> Neste caso, entraríamos no âmbito do conceito de «faction», aludido da seguinte forma por Jeroen Dewulf: “qualquer texto que não seja claramente literário nem científico, passa a ser considerado «faction», embora podendo puxar mais para o lado dos «facts» ou para o lado do «fiction»” [Dewulf, 2004: 211].

## 2.1. Os autores e respectivas abordagens do mito

Todos os autores das narrativas históricas que pretendemos analisar possuem uma obra de dimensão considerável e que, por esse motivo, nos dispensamos de enumerar. No entanto, não deixaremos de mencionar que, nos três casos, fomos surpreendidos pela variedade dos registos utilizados, prova da extrema polivalência destes escritores: Rosa Lobato de Faria, para além de quase uma dezena de romances, publicou já literatura infantil e poesia; também António Cândido Franco produziu já diversos volumes líricos, para além de um drama e três romances históricos, tendo ainda publicado diversas obras de análise literária e reflexão filosófica; João Aguiar, para além da sua inicial produção jornalística, e embora cingindo-se ao modo narrativo, conta com a publicação de mais de uma dúzia de romances (seis dos quais históricos), para além de diversos volumes de literatura juvenil.

Estamos, assim, perante escritores experientes, mesmo no âmbito da ficção histórica. O único caso de primeira tentativa no campo do romance histórico é *A Trança de Inês*, de Rosa Lobato de Faria (2001), só recentemente tendo voltado a autora a este género, com a obra *A Flor do Sal* (2005)<sup>51</sup>. João Aguiar, pelo contrário, já havia publicado diversos volumes de pendor histórico à data da produção de *Inês de Portugal* (1997)<sup>52</sup>; posteriormente, voltou por duas vezes à narrativa histórica, com o romance *Uma Deusa na Bruma* (em 2003) e com *Dezembro em Lisboa* (2004), um conto excepcional sobre a época da crise dinástica do final do século XIV (que não chegou a ser distribuído comercialmente). Por outro lado, António Cândido Franco versou apenas, através da narrativa, um outro mito histórico, com o livro *Vida de Sebastião, Rei de Portugal* (1993); três anos antes, no entanto, produzira já *Memória de Inês de Castro* (1990), obra que o próprio autor havia de considerar, mais tarde, “apenas uma descuidada colecção de apontamentos” [Franco, 2005: 11]; sentiu, por esse motivo, necessidade de voltar a tratar o caso de Pedro e Inês, publicando, em 2003, após profunda reforma da primeira versão, *A Rainha Morta...*

---

<sup>51</sup> Neste romance, o seu mais recente (Porto, Asa, 2005), a autora retrata a personagem de um marinheiro do século XV, descrevendo a vida na época imediatamente anterior à das grandes viagens marítimas ao Brasil e à Índia. A autora recria também um ambiente historicamente próximo (o final do século XIV) no seu conto «Vem o Senhor», integrado no volume *Os Linhos da Avó* (Porto, Asa, 2004).

<sup>52</sup> Falamos de uma trilogia cuja acção se localiza na época da presença romana na península: *A Voz dos Deuses* (1984), *O Trono do Altíssimo* (1988) e *A Hora de Sertório* (1994); todos estes romances foram publicados pelas Edições Asa.

Assim, o conceito do mito inesiano a que aludiremos no que se refere a este autor será o que encontramos em ambas as obras atrás mencionadas, uma vez que, em grande medida, os aspectos realçados são comuns. Por um lado, verificamos que o autor estabelece uma oposição nítida entre a formalidade, quase rudeza, das personagens e da sociedade que as envolve, e o carácter puro do sentimento que unirá os protagonistas e sustentará a base do mito. Mesmo quando a relação entre os dois amantes se torna física, mantém-se o seu carácter perfeito, divino [cf. Franco, 2005: 112-113]. É esta “qualidade do amor que uniu Pedro e Inês, qualidade sobre-humana e imortal, que os coloca no horizonte primordial do mito” [Pereira, 1999: 31]; é também esta perfeição (que, em termos clássicos, não poderia ser tolerada pelo Destino [cf. Franco, 2005: 119]) que causará o castigo, acabando por contribuir para completar o mito.

Curiosamente, ao mesmo tempo que assume a sua opção pela versão lendária, como exemplifica a descrição da morte de Inês através dos punhais dos nobres, não pelo machado do carrasco [cf. Franco, 2005: 163], o autor empenha-se em sublinhar o seu cuidado no respeito por acontecimentos historicamente documentados<sup>53</sup>. Sem dúvida que a intenção é recordar constantemente a existência histórica real dos protagonistas, ao mesmo tempo que se salienta a elevação do amor por eles vivido, como afirma Leonor Seabra Pereira: “Quanto mais intrigantemente a divinização do par se operar, mais fácil depois se tornará interpretar dados que confirmarão posteriormente aquele carácter sobrenatural” [Pereira, 1999: 33].

Os sonhos ou determinadas situações de carácter metafórico, segmentos do texto em que, segundo Estela Guedes, “mais nítida se torna a notável capacidade poética do Autor” [Guedes, 1991: 219], são estratégias recorrentemente utilizadas; resultam no reforço de uma dimensão simbólica que, já perto do final, Cândido Franco esclarece através de comparações explícitas do rei D. Pedro com os heróis das epopeias gregas: “tinha em cima dos ombros as duras lides duma descida ao reino das sombras. Estava tão cansado como Ulisses ou Eneias depois dos trabalhos das suas viagens” [Franco, 2005: 215].

Aliás, tal como nestes exemplares épicos, o papel da memória é fundamental no decurso da obra, como o próprio autor admite [cf. Franco, 2005: 102]. Ao contrário do

---

<sup>53</sup> Salientaremos, a este respeito, o cuidado com a referência a datas históricas relativas a vários acontecimentos e personagens, mas também diversos dados da chancelaria do rei que são integrados na narração ficcional [cf. Franco, 2005: 194-195].

que acontece em outras narrativas, como veremos, neste caso específico a sucessividade temporal é basicamente mantida inalterável, dando-se, no entanto, a par desta supremacia do recordado sobre o vivido, importante papel à imaginação [cf. Marinho, 1999: 189]. Foi, efectivamente, sobre um lastro de imaginação que o mito se criou e cimentou ao longo dos tempos; mas, como adverte o próprio Cândido Franco, sete séculos na imaginação da História não alteram coisa alguma [cf. Franco, 2005: 117], pelo que acabaremos por concluir que as linhas essenciais com que se escreve a intemporalidade do mito inesiano estão, efectivamente, presentes na obra deste autor.

Um outro caso em que o mito, na sua vertente de intemporalidade, funciona como preocupação central é *A Trança de Inês*. Rosa Lobato de Faria faz a própria personagem protagonista da obra mencioná-lo explicitamente [cf. Faria, 2001: 17], quando reflecte sobre os três tempos (passado, presente, futuro [cf. *Idem*: 215]) sobre os quais a narrativa se estrutura, em contínua alternância.

Embora a estratégia básica seja obviamente diferente, há diversos vectores que se mantêm constantes. Encontramos, também aqui, uma evidente vontade de respeitar determinados acontecimentos históricos, mesmo quando se lhes dá uma interpretação própria<sup>54</sup>; do mesmo modo, verifica-se nesta narrativa 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 [cf. Faria, 2001: 142]; ainda no caso da trasladação 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. [cf. *Idem*: 197; 200].

Nesta versão da história de Pedro e Inês, a memória é, mais uma vez, ingrediente indispensável, ainda que assuma por vezes as roupagens de uma “memória-ao-contrário” [Faria, 2001: 17], com projecção para o futuro. O protagonista vive, essencialmente, através das recordações da(s) sua(s) vida(s), aspecto que a autora aproveita magistralmente, pois a situação de doença desta personagem permite-lhe preencher adequadamente os espaços que as suas falhas de memória deixam em branco [cf. *Idem*: 79].

---

<sup>54</sup> É o caso, por exemplo, da morte de Constança, invocada por D. Pedro: “Constança já descansava em paz, morta de peste (e não de parto, como se fez constar)” [Faria, 2001: 79].

Por outro lado, embora inicialmente a relação entre Pedro e Inês seja extremamente intensa, mesmo sem uma vertente física [cf. Faria, 2001: 38-39], também neste caso a grandiosidade do sentimento se reproduzirá totalmente na realização erótica da sua atracção, como sublinha Lourdes Soares: “O que distingue este par amoroso de alguns dos casais paradigmáticos da tradição ocidental é a afirmação plena do ser humano, do poder de eros, pela vivência corpórea, entendida como inseparável da espiritual” [Soares, 2001: 84-85].

É, aliás, recorrente o jogo de ligação entre o físico e o espiritual, entre o real e a sua projecção mítica. Podemos mencionar, por exemplo, o pormenor de, na acção localizada no tempo presente, o protagonista viajar pela Europa acompanhado pelo cadáver da sua amada, aspecto visto por Lourdes Soares como um símbolo do carácter transnacional que o mito entretanto adquiriu, não se limitando já ao percurso tradicional entre Coimbra e Alcobaça [cf. Soares, 2001: 86]. A mesma extrapolação pode ser estabelecida, 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 – e entretecem de forma indestrinçável o real e o imaginado, o histórico e o mítico” [*Idem*: 85].

Em *Inês de Portugal*, João Aguiar “assegura a «veracidade» do narrado, por meio de precisas notações espaciais” [Alves, 2002], seguindo “muito de perto o discurso historiográfico canónico sobre o episódio em questão” [Delille, 2004: 191]. Isto acontece apesar de o autor confirmar, em paratexto, o carácter predominantemente ficcional da narrativa [cf. Aguiar, 2002: 131-132], o que é visível, logo à partida, através da aplicação de focalização interna<sup>55</sup> a diversas personagens, permitindo a revelação de sucessivas opiniões e apreciações subjectivas sobre os acontecimentos. Como resume muito claramente Manuela Delille, “torna-se manifesta [...] a natureza acentuadamente híbrida da obra, a estreita fusão de elementos factuais históricos com elementos ficcionais, assumindo estes últimos um maior peso” [Delille, 2004: 194].

---

<sup>55</sup> No que se refere a termos relativos à teoria literária, utilizaremos preferentemente as definições estabelecidas por Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes em *Dicionário de Narratologia* (2002), que consideramos uma base essencial de trabalho. Se, no que diz respeito a terminologia de uso corrente e aceitação generalizada, não sentimos necessidade de explicações pormenorizadas, já relativamente a conceitos muito específicos ou inovadores, pelo contrário, decidimos indicar com maior cuidado a sua origem, bem como os seus principais aspectos.

A utilização da referida focalização múltipla serve também ao autor para a criação de uma estrutura narrativa baseada na analepse. Efectivamente, é mais uma vez através da memória, “accionada por pequenos detalhes que desencadeiam o fluxo de recordações” [Alves, 2002], que visitamos os acontecimentos fulcrais, já em certa medida filtrados pela subjectividade de quem lembra, conducentes à configuração mítica deste episódio histórico.

*Inês de Portugal* é, curiosamente, a mais antiga das três narrativas em análise; ainda publicada no século XX, possui, no entanto, as características que entendemos serem comuns aos dois representantes aqui mencionados da literatura do novo século. Neste romance encontramos mesmo um elemento extremamente relevante que, do nosso ponto de vista, separa esta narrativa das restantes, no que diz respeito à concepção do mito: contrariamente ao que verificamos, de forma evidente, em *A Rainha Morta...*, e de um modo mais subtil em *A Trança de Inês*, João Aguiar parece pretender, quase até final da narrativa, estabelecer uma «desmitificação». Os acontecimentos que vão sendo apresentados ao longo da narrativa e as personagens que neles actuam não assumem qualquer carácter sobre-humano, existindo, pelo contrário, numerosas situações em que se procede conscientemente à humanização de personagens que, em outras obras, são vistas por uma perspectiva predominantemente idealizada.

Neste caso, Pedro e Inês são, em grande medida, meros seres humanos, com as suas virtudes e os seus defeitos, realizando um percurso que nada teve de mítico, como podemos concluir, por exemplo, da própria ambição revelada em Inês [cf. Aguiar, 2002: 96-97]. Como declara Manuela Delille, João Aguiar “questiona as representações mitográficas tradicionais, entrando em ruptura com os esquemas cognitivos que o leitor comum associa a estas duas figuras histórico-lendárias” [Delille, 2004: 194].

Na óptica de João Aguiar, o mito, a existir, começará a criar-se apenas com a morte de Inês, nas suas palavras “um fim e um começo de outra era” [Aguiar, 2002: 104]; só a rememoração dos acontecimentos e a reacção a essa constante viagem ao passado (os seus momentos de ausência) permitem, em Pedro, a depuração do sentimento amoroso e a sua conseqüente sacralização, elemento necessário para a imortalização e perenidade típicas do mito [cf. Alves, 2002].

O final da obra, que, na opinião de Manuela Delille, significa “que se consuma a vitória mítica do amor sobre a morte” [Delille, 2004: 193], propõe efectivamente a

conclusão do caminho de aperfeiçoamento da personagem D. Pedro, única verdadeira entidade mítica que o autor pretenderá que identifiquemos: na verdade, Pedro só se distancia dos aspectos mundanos da sua existência após a morte de Inês.

Na sequência de tudo o que acima expusemos, parece-nos lícito concluir que, embora tenhamos que reconhecer a existência de traços comuns (aqueles que enformam, globalmente, o mito inesiano), as três narrativas em análise oferecem-nos perspectivas muito pessoais e, portanto, subjectivas, dos factos considerados historicamente verídicos, bem como dos elementos que a lenda assimilou.

Para além da capacidade imaginativa que, sem dúvida, ocupou um lugar de destaque no processo criativo dos três autores, nomeadamente a nível da estrutura narrativa, da perspectiva do narrador ou de outras particularidades que constituem o estilo próprio do autor (e a que seguidamente daremos atenção), poderá haver várias razões de base para a diversidade de percursos aqui apresentados. As fontes consultadas, por exemplo (e o relevo que a cada uma tiver sido atribuído), poderão ter condicionado o resultado a que cada autor chegou no final do seu percurso, tanto no que se refere à escolha de acontecimentos historicamente relevantes e à sua importância, como também quanto à selecção de personagens e ao destaque a elas concedido<sup>56</sup>.

## ***2.2. A amostra narrativa e a apropriação das fontes históricas***

Numa altura em que nos preparamos para avaliar algumas características globais das narrativas em análise, bem como das suas fontes, é forçoso que sublinhemos a existência de aspectos comuns, ainda que sejam as marcas individuais que mais atenção nos exijam e mais interesse nos despertem.

Para além das marcas de veracidade a que já nos referimos anteriormente, manipuladas por cada autor a seu modo, e que muito devem às fontes utilizadas, um outro aspecto complementar nos parece ser comum às três obras: a linguagem utilizada tende a conter expressões ou vocábulos adequados ao tempo retratado. Pensamos tratar-se de uma estratégia para, nas palavras de João Aguiar, “mergulhar numa época e tentar reproduzir o seu ambiente, a sua *respiração*” [Aguiar, 1997], para criar as condições ideais à identificação do leitor com as personagens e a própria acção. No que diz respeito a este

---

<sup>56</sup> Theresa Abelha Alves comenta, relativamente às opções de focalização de João Aguiar, que o autor utiliza para este efeito “personagens que, nas narrativas anteriores, ou não apareciam ou apareciam de forma secundária” [Alves, 2002]; sendo apenas um exemplo, servirá ainda assim para comprovarmos a importância deste tipo de opções.

autor, a estratégia funciona em pleno, o mesmo se verificando em *A Trança de Inês*: a linguagem de época é perfeitamente doseada, aplicando-se exclusivamente em relação à acção histórica; já no que se refere a António Cândido Franco, consideramos existir alguma variação na adequação temporal de expressões utilizadas, mormente nos diálogos<sup>57</sup>, mas tal facto poderá prender-se com a própria intenção literária do autor.

Outra característica comum a estas obras é a evidente tendência para a concepção subjectiva dos factos relatados, como Leonor Seabra Pereira assinalou relativamente à obra de Cândido Franco [cf. Pereira, 1999: 33]. Esta «subjectivização» é, contudo, conseguida através de estratégias diferentes. Este autor assume, logo à partida, o carácter fictício do texto, iniciando-o e concluindo-o com referências muito concretas a uma espécie de encenação teatral [cf. Franco, 2005: 13; 220]; para este efeito, concebe um narrador de terceira pessoa, com focalização omnisciente, mas que intervém directamente no texto, actuando como um constante mestre-de-cerimónias que, para além de servir de intermediário entre a história e o leitor, mostra a sua perspectiva subjectiva ao interpelar directamente as personagens e dirigindo-se ao leitor transformado em narratário [cf. *Idem*: 202; 21].

O narrador por que opta João Aguiar é bastante diferente: embora por vezes assuma também alguma omnisciência [cf. Aguiar, 2002: 50-51], a focalização privilegiada é, sem dúvida, a interna, com a curiosidade de se verificar “a ocorrência de uma polifonia de vozes narrativas que partilham com o narrador heterodiegético e omnisciente a responsabilidade da apresentação dos eventos” [Ramon, 2004: 7]. Esta polifonia narrativa, marca pós-moderna significativa, permite ao autor a construção de uma estrutura temporal da acção baseada na analepse, uma vez que as várias personagens através das quais o narrador vê os acontecimentos vão recordando factos passados<sup>58</sup>.

Também Rosa Lobato de Faria utiliza o narrador para possibilitar o acesso a diferentes momentos, temporalmente distantes, de acordo com a estrutura narrativa inovadora a que já anteriormente aludimos. Neste caso específico, a autora optou por

---

<sup>57</sup> Se, por vezes, o autor utiliza expressões que dificilmente nos parecerão adequadas ao tempo histórico (“— Se assim dás de barato a coroa de Leão e Castela, não lhe faltarão pretendentes”), em outros casos a elaboração linguística acaba por parecer demasiado forçada: “— Estou cuidadoso de regressar à Touguia [...]. Quero filhar algum repouso e o boliço dos coutos embarga-me o sossego.” [Franco, 2005: 128].

<sup>58</sup> Theresa Alves considera que esta estratégia advém de a obra ser, na origem, um guião cinematográfico: “As seqüências narrativas são, na verdade, grandes cenas, que se abrem e se fecham por mudanças de planos, como ocorre com as seqüências filmicas”; “o encadeamento de cenas se desenvolve por uma dinâmica causal que repousa na flexibilidade do ponto de vista [...] e nos inúmeros flashbacks [...] de acordo com um ritmo narrativo que orchestra o visto e o pensado” [Alves, 2002].

um narrador de primeira pessoa, autodiegético, com as limitações que lhe são inerentes mas que se adequam inteiramente à perspectiva pretendida. 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.

É curioso notar que, embora nos três casos o narrador seja aproveitado para estabelecer a organização estrutural da narrativa, João Aguiar e Rosa Lobato de Faria baseiam a sua estratégia no uso sistemático da analepse<sup>59</sup>, enquanto António Cândido Franco prefere a prolepse (ainda que de reduzida extensão), quase a única forma de fuga admitida à sequência cronológica dos acontecimentos narrados.

De salientar também a transgressão assumida, no que se refere à representação gráfica do diálogo, tanto em *A Trança de Inês* como em *Inês de Portugal*. Na verdade, ambos os autores dispensam a indicação tradicional da intervenção das personagens (embora João Aguiar não o faça de forma sistemática), numa atitude que pretenderá, ao mesmo tempo, aproximar o leitor e as próprias personagens do narrador, mas também acaba por evidenciar a propriedade pós-moderna do discurso criado.

Em *A Rainha Morta...*, esta estratégia não está presente, embora por vezes o narrador assumia pensamentos da personagem principal sem qualquer indicação específica<sup>60</sup>, o que, em termos práticos, resultará no mesmo efeito. Por outro lado, é Cândido Franco o único a, para além das menções em paratexto, apresentar referências intertextuais reveladoras de fontes utilizadas. Esta estratégia, assumidamente pós-moderna, integra-se muito facilmente no perfil subjectivo que o autor decidiu atribuir ao seu narrador, e parece-nos integrar-se, também, no conjunto de estratégias de veridicção que, como já antes mencionámos, estes autores não rejeitam.

Embora possam também funcionar como forma de criação de verosimilhança, as fontes que serviram de base à criação literária mostram de que forma e em que medida cada autor adoptou, adaptou ou recriou os factos que desde o século XIV nos foram

---

<sup>59</sup> No caso de *A Trança de Inês*, confrontamo-nos com uma variante muito particular de analepse que permite recordar acontecimentos (ou memórias da personagem) de um tempo futuro, mas que não nos parece coincidente com a noção genérica de prolepse.

<sup>60</sup> A título de exemplo, examinemos o seguinte excerto: “Engoliu em seco, fechou os olhos. Não fecho os olhos há mais de três dias com medo das pavorosas visões que hei e não sei se depois disto os voltarei a fechar algum dia, a não ser para sempre.” [Franco, 2005: 162].

transmitidos como verídicos. Parece-nos evidente que todos os autores utilizam a *Crónica de D. Pedro I*, de Fernão Lopes, o que, aliás, é confirmado tanto por João Aguiar, em paratexto [cf. Aguiar, 2002: 131], como por Cândido Franco no próprio decurso da narrativa [cf. Franco, 2005: 87; 118]. Também Rosa Lobato de Faria não pode ter deixado de aproveitar o manancial mais importante de factos sobre D. Pedro, embora não o mencione explicitamente: os pormenores que nos vai fornecendo não poderiam ter outra origem, como se verifica, por exemplo, na revelação das particularidades do casamento em Bragança [cf. Faria, 2001: 78].

Apesar de em menor grau, também nos parece indiscutível a presença de informações retiradas da Crónica de D. Afonso IV, da autoria de Rui de Pina. Se é verdade que João Aguiar o revela directamente, como já fizera com Fernão Lopes, tal não acontece com os restantes autores, mas em *A Trança de Inês* encontramos dados históricos de algum relevo, como o cerco do Porto e as pazes de Canaveses, cujos pormenores provieram certamente desta fonte [cf. Faria, 2001: 147; 179]; por outro lado, Cândido Franco, mercê da pormenorização de antecedentes históricos que constantemente apresenta, utilizou por certo não apenas esta obra de Rui de Pina, mas também a Crónica de D. Diniz, do mesmo autor, e ainda, segundo o próprio, “os registos históricos do século XIV” e outros autores posteriores [cf. Franco, 2005: 225-226].

Aliás, Estela Guedes considera este autor “alguém largamente documentado, com acesso provável a documentos pouco conhecidos, raros ou inéditos” [Guedes, 1991: 218], o que pode explicar a menção bastante segura a dados extraídos provavelmente da Chancelaria do rei, como no caso das cartas de doação ao Mosteiro de Alcobaça [cf. Franco, 2005: 195]. Por outro lado, Cândido Franco menciona em pormenor os locais de permanência de D. Pedro em largos períodos da sua vida, o que permite concluir que tenha estudado cuidadosamente os registos dos itinerários do rei<sup>61</sup>. Por fim, o próprio autor indica, em intertexto, outras fontes que terá utilizado, já não no âmbito do facto histórico, mas da apropriação literária da lenda: o drama *La Reine Morte* (de Henry de Montherlant, 1942), o poema *Constança*, (de Eugénio de Castro, 1900), a famosa tragédia *Castro* (de António Ferreira) e, claro, a epopeia de Camões [cf. *Idem*: 58; 59; 82; 102].

---

<sup>61</sup> Em alternativa, o autor poderá ter-se valido das obras de Montalvão Machado, que estudam, em pormenor, a questão das deslocações de D. Pedro [cf. Machado, 1966; 1978].

Embora a um nível diverso, também Rosa Lobato de Faria estabelece relações intertextuais (com Homero e George Orwell) [cf. Faria, 2001: 189; 191], mas tais textos não funcionam, obviamente, como fontes dos factos narrados. Tal como Cândido Franco, de modo menos flagrante contudo, a autora demonstra ter adoptado alguns cuidados no uso de acontecimentos historicamente documentados, como a doação a Inês da Quinta do Canidelo, a bula papal que possibilita o casamento de Pedro com parentes próximas (citada textualmente), ou a repartição dos bens dos assassinos de Inês, entretanto forçados ao exílio [cf. *Idem*: 77; 78; 171].

Em diversos momentos, mas principalmente nos pormenores da exumação do corpo, nas descrições do cortejo para Alcobaça ou das cerimónias no próprio mosteiro, parecem os autores aproximar-se de formas já utilizadas por António Patrício no drama simbolista *Pedro o Cru* (1918), pelo que esta obra deverá ter servido também como fonte de inspiração<sup>62</sup>, embora apenas Cândido Franco o mencione explicitamente [cf. Franco, 2005: 213].

De salientar ainda que, segundo Theresa Alves, João Aguiar se terá valido, para além das crónicas de Fernão Lopes e de Rui de Pina, das *Trovas* de Garcia de Resende (pela fatalidade e intensidade do desejo eterno), da tragédia *Castro* de António Ferreira (devido aos títulos latinos dos capítulos e à estrutura trágica), bem como do drama *A Morta*, de Henrique Lopes Mendonça (por força da ideia de vingança e da influência póstuma de Inês), da *Nise Laureada* de Jeronimo Bermúdez (pelo coroamento póstumo), ou do conto «A Dama Pé-de-Cabra» de Alexandre Herculano (a paixão decorrente do feitiço de uma dama galega) [cf. Alves, 2002]. Se as duas hipóteses iniciais nos parecem óbvias, as restantes afiguram-se-nos algo forçadas, pelo que tal interpretação nos suscita diversas reticências, motivadas sobretudo pela dificuldade de encontrar, no próprio romance, evidências que a comprovem.

Devemos, nesta altura, ressaltar que João Aguiar e Cândido Franco assumem, desde o início, a apropriação pessoal dos factos históricos, alertando o leitor, através de paratexto, para a introdução de algumas modificações propositadas, tendo em conta a intenção subjacente à construção literária a que se propõem [cf. Aguiar, 2002: 131;

---

<sup>62</sup> Em *Inês de Portugal*, obra em que esta influência será talvez mais forte, salientamos a alusão aos fantasmas que acompanham Pedro nas suas reflexões e ainda a presença do bobo Martim, personagem relevante do drama [cf. Aguiar, 2002: 31; 38-39], para além dos aspectos já referidos. Já em *A Rainha Morta...*, salientamos alguma propensão para o macabro e determinadas descrições místicas que eram também familiares ao simbolismo de António Patrício [cf. Franco, 2005: 97; 171-172].

Franco, 2005: 225]. A tal intencionalidade de articulação e unidade do enredo ficcional se deve, por exemplo, a presença da personagem Álvaro Pais na narrativa de João Aguiar [cf. Aguiar, 2002: 131], tal como terá o mesmo motivo a recriação das relações amorosas entre Pedro, Inês e Constança levada a efeito em *A Rainha Morta...* [cf. Franco, 2005: 226].

Embora em *A Trança de Inês* essa intenção não surja de forma explícita, parece-nos que a autora assumiu a mesma estratégia, até de modo mais abrangente, o que se justificará pela própria tessitura narrativa elaborada. Assim, a colocação de um trono junto ao altar, em Alcobaça, bem como a localização dos dois túmulos, frente a frente<sup>63</sup> [cf. Faria, 2001: 174; 199], se bem que elementos contrários aos registos históricos, entendem-se no âmbito da liberdade literária que a autora toma, mesmo não sentindo necessidade de a reivindicar<sup>64</sup>.

Em termos genéricos, cumpre-nos afirmar que a apropriação das fontes que os três autores levaram a cabo resultou de forma positiva na elaboração dos respectivos romances, bem como, por extensão, na própria concepção pessoal do mito. Como pretendemos demonstrar no capítulo seguinte, tal apropriação serviu também para a concepção e composição das personagens e, mais especificamente, de D. Pedro I, protagonista das três narrativas de que nos vimos ocupando.

---

<sup>63</sup> A este propósito, informa Leonor Machado de Sousa que “a posição dos túmulos, pés contra pés, suscitada pela tentativa de disfarçar as mutilações feitas pelos soldados franceses em fuga de Portugal em 1811, originou a lenda de que teria sido o próprio Rei a definir tal posição” [Sousa, 1993: 53-54].

<sup>64</sup> Tal já não nos parece acontecer com outros pormenores, como a referência à troca de dois castelhanos pelos assassinos de Inês (Fernão Lopes nomeia quatro) [cf. Faria, 2001: 173; Lopes, 1994: 143], 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) [cf. Faria, 2001: 199; Lopes, 1994: 129]. Tratar-se-á de detalhes que, como dissemos, não são relevantes no contexto desta obra, como o seriam provavelmente em relação a outras mais direccionadas para a rigorosa observância do facto histórico.

### III. A personagem D. Pedro nas narrativas em estudo

Antes de procedermos à análise pormenorizada dos diversos aspectos que se relacionam com o conceito de personagem narrativa, quer no que se refere à exposição da base teórica a utilizar, quer também no que diz respeito à aplicação prática destas noções, julgamos necessário desenvolver algumas curtas reflexões sobre as especificidades das narrativas para as quais vimos canalizando o nosso trabalho.

Pretendemos, em primeiro lugar, colocar de parte as questões que certamente poderíamos enumerar quanto à classificação genológica dos três romances, assumindo sem demais considerações 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<sup>65</sup>.

Tratando-se, portanto, de romances históricos, produzidos por autores diferentes, detentores de diversas formações e sensibilidades, provavelmente munidos de intenções distintas, teremos que prestar especial atenção à forma como estas variáveis afectam a concepção da personagem que nos interessa estudar. 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. Através de uma linha de pensamento próxima, João Aguiar assume claramente a presença de uma consciência histórica em todos os seus romances, mesmo aqueles cuja acção se localiza no tempo presente [cf. Aguiar, 1997]. Por outro lado, António Cândido Franco salienta “o espírito livre para inventar e intuir” da literatura, por oposição ao texto historiográfico, que “necessita de refrear tanto a imaginação como a intuição, para se poder assim subordinar às condicionantes e às determinações [...] do real” [Franco, 1992: 11].

Encontramo-nos, portanto, no campo do que Celia Fernández Prieto denomina a dimensão ideológica da literatura; sublinha a mesma autora que “[s]i en todo género

---

<sup>65</sup> Para além de outros estudiosos que afirmam a obrigatoriedade de localizar a acção do romance histórico no passado, como Celia Fernández Prieto [cf., 2003: 177-178], Carlos Mata Induráin reflecte: “para que una novela sea verdaderamente histórica debe reconstruir, o al menos intentar reconstruir, la época en que sitúa su acción”; também considera, contudo, de modo talvez menos consensual, que esta acção terá que ser “ficticia, inventada” [Mata Induráin, 1998: 13]; ora, no caso em apreço, Rosa Lobato de Faria elabora minimamente uma reconstrução de tempo e espaço históricos e limita, quase na totalidade, a acção narrada aos factos considerados cânones.

existe una dimensión ideológica, en la novela histórica se hace muy patente en la medida en que se presenta como una reescritura de textos históricos previos” [Fernández Prieto, 2003: 37].

Para além de se tratar, desta forma, de uma constante revisão de acontecimentos históricos já descritos em textos de autores de épocas anteriores, literários ou historiográficos, o mesmo processo de recriação é aplicado à personagem histórica, numa atitude que compreende propósitos significativos, conforme assinala Fernando Ainsa: “La intención del autor de novelas históricas puede ser tanto introspectiva e intimista como testimonial y realista, aunque en ambos casos la tendencia de la ficción es la de *subjectivar* lo histórico, recordando siempre que el hombre histórico es además un «hombre real»” [Ainsa, 1997: 118].

A subjectivização da história compreende, no que diz respeito ao romance histórico e, ainda mais particularmente, quanto ao tratamento da personagem criada com base numa figura real, determinadas limitações, pois o seu reconhecimento pelo leitor depende, em grande medida, da manutenção das suas marcas de historicidade [cf. Peyrègne, 1991: 15] ou, por outras palavras, das suas raízes históricas [cf. Reis, 1992: 145]; este aspecto adquire tanto mais importância quanto mais significativo for o protagonismo atribuído à personagem [cf. Fernández Prieto, 2003: 184].

Devemos, portanto, conferir extrema atenção à elaboração das personagens (históricas ou não), pois são elas que tornam possível a identificação do leitor com o relato e que assumem as ideias e os sentimentos que a obra literária transmite [cf. Hernández Guerrero / García Tejera, 2005: 290]. Estas entidades da narrativa serão, assim, segundo Pierre Glaudes, “constructions organisantes” que “servent de support d’abord à une voix, puis à un regard porté sur les choses, enfin à un trajet auquel le récit donne sa direction” [Glaudes, 1991: 176].

Encontramo-nos, como podemos daqui depreender, na confluência entre a liberdade criativa de que o autor necessita para os seus fins e as restrições que a própria realidade coloca no caminho do romance histórico. Parece ponto assente que, admitindo embora a existência de alguma liberdade criativa, o leitor necessita de reconhecer personagens e factos, ainda que, de algum modo, alterados ou deformados [cf. Mata Induráin, 1998: 47]; para isso, as características básicas e específicas da personagem não podem ser desprezadas [cf. Fernández Prieto, 2003: 184].

Tal não significa, no entanto, que o romancista fique limitado ao que se aceita como verdade histórica, tanto mais que o historiador tem a obrigação moral de revelar os fundamentos das suas afirmações, ao contrário do novelista [cf. Mata Induráin, 1998: 35]. No entanto, como bem anota Celia Fernández Prieto, “[I]a libertad del novelista para inventar acciones o cualidades de las figuras históricas queda limitada a las *áreas oscuras* de la historia, es decir, a aquello que la historia no ha recogido” [Fernández Prieto, 2003: 186].

Na opinião de Maria Lúcia Lepecki, esta remissão forçada para as zonas obscuras da História tem vindo a ser cada vez menos respeitada por alguns romancistas: “em certos romances clarifica-se, avulta, reitera-se o «fingimento de história e historicidade» enquanto em outros tal fingimento tende a diluir-se” [Lepecki, 1984: 16]. Este é um aspecto que permite estabelecer diferenças nítidas entre as três narrativas em estudo: por um lado, o autor de *Inês de Portugal* intenta manter intocada a ilusão da veracidade dos factos narrados, embora o faça de uma forma narrativamente inovadora; por outro, e em oposição flagrante, *A Trança de Inês* apresenta acções localizadas no tempo presente e até projectadas no futuro que são, evidentemente, criação literária pura, muito embora o núcleo relacionado com o tempo passado seja respeitado, como também já vimos. Num ponto intermédio relativamente às duas narrativas acima mencionadas, *A Rainha Morta...* assume a sua condição de artefacto literário logo desde o início: o narrador apresenta-se como se se encontrasse à boca do palco nos momentos que antecedem a representação da peça, prenunciando uma atitude assumida de visão subjectiva tanto da acção como das personagens principais, que redundaria no confronto com o canonicamente estabelecido; no entanto, o autor mantém inalterável a estrutura básica dos dados históricos, restringindo a sua interpretação pessoal aos «pontos de indeterminação»<sup>66</sup>.

Parece-nos que todos os autores conseguiram apresentar uma visão pessoal dos acontecimentos históricos, valendo-se para o efeito de estratégias diferentes que, afinal, pretendem atingir um mesmo objectivo: tornar claro perante o leitor que o produto que se lhe apresenta não constitui os factos ou as personagens reais, antes os representa através de uma sua versão possível, plausível até, mas que não deixa por isso de

---

<sup>66</sup> Ana Paula Arnaut, mencionando este conceito de Roman Ingarden [cf. Ingarden, 1973: 272], aponta o preenchimento de pontos de indeterminação como um aspecto tipicamente pós-moderno [cf. Arnaut, 2002: 309].

constituir criação artística. Assim, como nos revela Wayne Booth, consegue-se criar um distanciamento que é indispensável à fruição estética do objecto artístico por parte do público, neste caso leitor [cf. Booth, 1977: 100].

Tenha a sua origem em preocupações estéticas ou de outra ordem meramente funcional ou mesmo de sensibilidade pessoal, a verdade é que, particularmente no que se refere à criação das personagens, os autores utilizaram também outras estratégias e mecanismos, originários de diversas teorias literárias. Consideramos necessário, nesta altura, esclarecer em que consistem, ainda que resumidamente, já que nos permitirão, mais tarde, estabelecer de que modo cada autor sublinhou os traços caracterizadores que pretendia salientar nas suas personagens, mais especificamente na figura de D. Pedro, assumida nos três casos como personagem de elevado relevo.

## **1. A construção da personagem: aspectos teóricos**

É opinião de David Lodge que a personagem será, de entre os aspectos da arte ficcional, o mais difícil de analisar em termos técnicos, devendo-se esse facto, na opinião do autor, à elevada variedade de tipos de personagens, bem como de formas de as representar [cf. Lodge, 1999: 108]. Partindo deste pressuposto, teremos em consideração, na análise prática que encetaremos no ponto 2 deste capítulo, diversas teorias de análise literária, algumas cuja origem temporal será mais longínqua, outras criadas mais recentemente, algumas que se completam, outras que, pelo menos na aparência, mutuamente se excluem.

Tentámos dirigir as nossas opções tendo em conta apenas a utilidade dos conceitos para o estudo deste caso específico, sem no entanto assumirmos qualquer hierarquização da importância relativa das teorias, dos seus autores ou da época em que tenham sido elaboradas. Assim, não será de todo estranho que consideremos ainda válidos os termos básicos de conceitos avançados por Edward Forster, Algirdas Greimas ou Gérard Genette, enquanto adoptávamos, paralelamente, terminologia mais direccionada ou inovadora proposta por investigadores recentes como Cristina Vieira ou Pierre Glaudes e Yves Reuter.

Efectivamente, deparamo-nos com uma multiplicidade de conceitos que analisam aspectos diferentes relativos à concepção da personagem. Roxana Eminescu dá-nos uma

ideia aproximada desta diversificação, apontando algumas dicotomias segundo as quais a personagem poderia ser analisada: “Principais ou secundárias, espessas (ou redondas) e planas, actantes (sujeito / objecto, destinador / destinatário, adjuvante / opositor), directa ou indirectamente caracterizadas, estáveis ou ambíguas, etc., definidas por alusão à realidade exterior da obra ou pela função simbólica ficcional” [Eminescu, 1983: 53]. A esta listagem poderíamos acrescentar, entre outras igualmente práticas, a distinção entre personagens estáticas e dinâmicas, tendo em conta as alterações que experimentam [cf. Hernández Guerrero / García Tejera, 2005: 290].

Também se justificaria, dado estarmos perante romances (e personagens) históricos, a utilização dos conceitos avançados por Mieke Bal ou Philippe Hamon e que permitiriam a óbvia integração no grande grupo das “personnages-référentiels” [Hamon, 1977: 122], as quais terão que ser historicamente comprováveis e cuja imagem é determinada, em grande medida, pelo confronto entre o conhecimento prévio que delas possuímos e a sua efectiva realização na narrativa [cf. Bal, 1997: 121]. Um pouco na mesma linha, Thomas Pavel divide as personagens em “objets autochtones” e “immigrants du texte”<sup>67</sup>; estas últimas não são criadas pelo autor, tendo origem no exterior do texto, seja no mundo real, seja em outros textos; caso o autor modifique a personagem de modo significativo, o resultado será um “substitut” [cf. Pavel, 1988: 41].

Não podemos, obviamente, ignorar que nem todas as noções que encontrámos continuam aplicáveis, mesmo que no passado tenham sido consideradas inquestionáveis. É o que acontece, segundo Aguiar e Silva, com o esquema actancial proposto por Greimas: “A análise actancial conduz a um reducionismo muito forte da complexidade psicológica, sociológica, ética e religiosa das personagens dos textos narrativos literários, em particular do romance” [Silva, 2002: 692]. No entanto, isso não significa que tais conceitos não possam ser aproveitados, ainda que parcelarmente, compensando-se as suas limitações com o recurso às concepções complementares que se revelem adequadas.

Aliás, a progressivamente maior complexidade da personagem romanesca parece-nos indiscutível, ligando-se, na opinião de Jeremy Hawthorn, às próprias

---

<sup>67</sup> Embora utilizando uma terminologia diferente, Kurt Spang apresenta também esta distinção: “existen, por un lado, figuras con función vicaria, es decir, figuras *representadoras* que son configuraciones literarias de personas reales del pasado, y por otro, figuras *significadoras* en el sentido de inventadas por el autor y ficticias” [Spang, 1998: 77].

alterações do mundo real: “Not only are there technical changes in the way novelists learn to create and reveal characters, but also changes in human beings outside literature [...] often inspire novelists to use new methods to produce a new sort of character” [Hawthorn, 2005: 102]. Estas inovações têm, inclusivamente, tido repercussões na evolução da própria estética romanesca [cf. Vieira, 2005: 4], o que nos faz crer que se exija cada vez mais cuidado na descodificação dos elementos colocados à disposição do leitor pelo criador literário, já que este último dirige e controla a revelação da personagem, disponibilizando ao longo da acção apenas uma visão fragmentária desta entidade narrativa<sup>68</sup>.

Uma vez que, como nos diz Vincent Jouve, “[d]ans tout roman, l’image des personnages est [...] un mixte entre les données objectives du texte et l’apport subjectif du lecteur” [Jouve, 1992: 52], parece-nos lógico que o autor tente controlar a informação que disponibiliza a este último; segundo Gérard Genette, é através da “*regulação da informação narrativa*”, fornecendo “ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos directa”, que o autor faz transparecer a existência de uma “maior ou menor *distância* daquilo que conta” [Genette, 1995: 160].

Considerámos, portanto, necessário seguir uma linha de análise que parta do mais simples e óbvio, como os mecanismos que nos permitem uma classificação tipológica da personagem, para que depois possamos aplicar outras estratégias de caracterização, porventura mais complexas mas também mais direccionadas. Neste sentido, pretendemos retomar não apenas distinções ainda incontornáveis como caracterização física e psicológica, directa e indirecta ou auto e heterocaracterização, mas outras que nos possibilitem estabelecer as relações existentes entre, por um lado, a personagem e, por outro, o seu próprio discurso, as acções em que se envolve e a ênfase que lhes é concedida, as relações que estabelece com outras personagens, os espaços em que se movimenta, os tempos que vive ou recorda, a presença de elementos exteriores à narrativa principal, e mesmo a própria perspectiva escolhida para a focalização narrativa. Para uma maior organização de todos estes factores,

---

<sup>68</sup> A este propósito, Antonio Candido apresenta uma comparação curiosa: “o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes” [Candido, 1976: 58].

decidimos estruturá-los em três grandes núcleos: os aspectos ligados às tipologias aplicáveis, os pontos directamente relacionados com a personagem e, finalmente, os elementos que pensamos estabelecerem com ela, primordialmente, conexões indirectas.

### ***1.1. Indicadores tipológicos***

Quando se trata de classificar personagens, dividindo-as de acordo com determinadas características, uma das propostas mais consensuais é a da distinção tradicional entre personagens principais, secundárias e figurantes. William Harvey sistematizou de forma praticamente conclusiva esta visão, distinguindo “protagonists”, “intermediate figures” e “«background» characters” [cf. Harvey, 1970: 56-58].

Vítor Aguiar e Silva, por seu lado, adianta as noções de “*deuteragonista*”, “*antagonista*” e “*comparsas*” [cf. Silva, 2002: 699-700] e, pese embora a validade da nova terminologia utilizada, interessa-nos particularmente a sua definição de personagem principal: “O protagonista representa, na estrutura dos actantes ou agentes que participam na acção narrativa, o núcleo ou o ponto cardeal por onde passam os vectores que configuram funcionalmente as outras personagens” [*Idem*: 699].

Consideramos que, efectivamente, a noção de protagonista é de importância primordial no que se refere ao nosso estudo; não nos deteremos na problemática da sua possível identificação com o conceito de herói desenvolvido por Vladimir Propp [cf. 2000, 128], uma vez que uma distinção deste género terá a sua validade no contexto em que o autor utilizou o conceito, isto é, no âmbito do conto tradicional. Aliás, conforme pretende evidenciar Philippe Hamon, a distinção não parece ser pertinente ao nível genérico da narrativa: “On le voit, le problème du héros [...], au sens de «personnage mis en relief par des moyens différentiels», de «personnage globalement principal»” [Hamon, 1997: 47]. Assim, consideraremos o termo «herói» como sinónimo aproximado de «personagem principal» ou «protagonista».

Também a dicotomia introduzida por Edward Morgan Forster há quase um século, distinguindo entre personagens “flat and round” [cf. Forster, 1974: 75], continua actual e útil à análise da obra literária. Segundo este autor, o que verdadeiramente

caracteriza a personagem redonda é a sua capacidade de surpreender convincentemente; se isso não acontece, trata-se de uma personagem plana. [cf. *Idem*: 85]<sup>69</sup>.

Em vista desta bipartição, Seymour Chatman salienta a dificuldade de definição das personagens redondas: “Like real-life friends and enemies it is hard to describe what they are really like” [Chatman, 1978: 132]. Segundo este autor, uma terminologia alternativa preferível seria a que distinguisse personagens abertas de personagens fechadas: “Saying that characters are capable of surprising us is another way of saying that they are «open-ended»” [*Idem, ibidem*]; desta forma, a interpretação do leitor não se limitaria aos traços caracterizadores, mas estender-se-ia ainda às possíveis acções futuras da personagem. Pensamos que as teorias destes dois autores não se excluem mutuamente, antes podendo funcionar em regime de complementaridade, já que nada impedirá que uma personagem fechada de Chatman seja apresentada com a liberdade de actuação de uma “round character” de Forster, embora, em boa verdade, já não seja tão simples considerar uma personagem plana que se mantenha «open-ended» no final da narrativa.

Devemos, por outro lado, aceitar como válidas as objecções colocadas por Shlomith Rimmon-Kenan, que considera a dicotomia de Forster muito redutora, já que eliminaria os graus de complexidade que encontramos nas narrativas mais modernas, especificando que “[t]here are fictional characters which are complex but undeveloping [...] and others which are simple but developing” [Rimmon-Kenan, 1989: 40-41]. De acordo com esta autora, seria preferível adoptar a teoria de Joseph Ewen, através da qual o autor sentiu a necessidade de estabelecer “a distinction among three continua or axes: complexity, development, penetration into the «inner-life»” [*Idem*: 41]<sup>70</sup>.

Esta propensão para a diversificação da personagem não deverá ser dissociada da tendência cada vez mais evidente de avaliar esta entidade literária através de padrões humanizados. Como afirma Vincent Jouve, a recepção da personagem como pessoa

---

<sup>69</sup> Curiosamente, Lise Queffélec, embora fornecendo definições adequadas a esta distinção, utiliza terminologia diferente, habitualmente relacionada com a acção: “Les typologies formelles opposent personnages *statiques*, qui restent inchangés tout au long du récit, [...] des personnages *dynamiques* qui changent au cours du récit” [Queffélec, 1991: 238].

<sup>70</sup> Deveriam, assim, ser considerados numerosos graus entre os dois pólos de cada um destes eixos: entre a personagem simples (que possui apenas um ou dois traços) e a complexa (detentora de diversos traços, que poderão mesmo mostrar-se contraditórios), entre a estática (que não sofre alterações) e a dinâmica (aquela que evolui de acordo com os acontecimentos), entre a objectiva (que nega o acesso à sua interioridade) e a subjectiva (aquela que transpõe o domínio da consciência) [cf. Rimmon-Kenan, 1989: 41-42].

constitui um elemento incontornável da leitura romanesca [cf. Jouve, 1992: 108]. De uma forma algo humorística, Forster reforça esta mesma opinião: “we must conclude our comparison of those two allied species, Homo Sapiens and Homo Fictus. Homo Fictus is more elusive than his cousin” [Forster, 1974: 63].

Ora, de acordo com as palavras de Jeremy Hawthorn, “[m]uch recent fiction involves significant concentration upon what has been termed «inner action»: events taking place in a character’s consciousness rather than in the social and physical worlds outside” [Hawthorn, 2005: 8]; por outro lado, também Roland Bourneuf e Réal Ouellet abordam esta questão, afirmando que a psicologia pode estar presente num romance de duas formas: sugerindo a vida interior ou analisando-a [cf. Bourneuf / Ouellet, 1975: 171]; assim, não é de estranhar que surjam propostas de interpretação da personagem cada vez mais centradas na sua interioridade.

As teorias da área da análise psicanalítica têm aproveitado, como é óbvio, esta tendência, ganhando alguma preferência junto de determinados teóricos da narrativa. Pierre Glaudes e Yves Reuter salientam a contribuição da psicanálise na atribuição de uma função unificadora à personagem, transformando-a no elemento central da organização narrativa a partir do qual se efectuam todos os desenvolvimentos [cf. Glaudes / Reuter, 1996: 141]. Mais especificamente, Robert St.Clair considera que a teoria de Jung sobre os tipos psicológicos, que divide os indivíduos em quatro grandes grupos (“thinking”, “feeling”, “intuitive”, “sensate type”), é perfeitamente adaptável ao estudo da personagem literária, estabelecendo um conjunto bastante complexo de classificações específicas a partir destes quatro grupos básicos [cf. St.Clair, 2004: 119ss]<sup>71</sup>.

Outra teoria que, tendo já constituído, no passado, um ponto de passagem obrigatório da análise narrativa, tem vindo a ser progressivamente mais questionada e confrontada com possíveis insuficiências é a que Algirdas Greimas criou há cerca de quatro décadas, propondo a distinção de seis papéis atribuíveis às diversas personagens presentes na narrativa, organizados em três pares: “sujet” e “objet”, “destinateur” e “destinataire”, “adjuvant” e “opposant” [cf. Greimas, 1973: 162; 167].

---

<sup>71</sup> Este autor dá também relevo a outras teorias talvez menos consensuais, como aquela que concebe quatro tipos de temperamento literário baseados na mitologia grega, ou mesmo uma outra que faz corresponder a cada signo astrológico um tipo diferente de personagem literária [cf. St.Clair, 2004: 131-142; 142-144].

Tal como antes referimos, a principal crítica aplicada às concepções greimasianas relaciona-se com o facto de poderem ser bastante restritivas, adequando-se na sua totalidade apenas a narrativas com intrigas limitadas. Como diz Yves Reuter, “[le schéma actantiel] n’apparaît de façon claire que dans des récits simples” [Reuter, 1996: 52]. Na verdade, o enredo típico para a perfeita realização do esquema actancial de Greimas deveria contemplar: um destinador, que influencia um sujeito para realizar uma acção sobre um objecto, com o objectivo de beneficiar um destinatário, ultrapassando para isso os obstáculos do opositor e aproveitando os serviços de um adjuvante. Fora desta estrutura extremamente limitativa, o conceito tende a perder a sua clareza, principalmente pela acumulação de funções numa mesma personagem ou, na situação oposta, pela ausência visível de correspondência entre qualquer personagem e determinada função, atribuindo-se então esta a outro elemento na narrativa que não uma personagem: um objecto, um conceito ou uma ideia, por exemplo.

Ainda assim, Claude Bremond fez inicialmente derivar do primeiro par criado por Greimas (sujeito e objecto) a base para a sua própria concepção teórica, estabelecendo as noções de agente e paciente: “une première dichotomie oppose deux types de rôles: les *patients*, affectés par des processus modificateurs ou conservateurs, et les *agents*, initiateurs de ces processus” [Bremond, 1973: 134]. A partir desta bipartição inicial, o autor define diversas outras distinções (como a oposição entre “agent *volontaire*” e “agent *involontaire*” [Idem: 135]), que permitem prever a existência de praticamente todas as funções da personagem no contexto da narrativa, com uma intenção paralela à que Vladimir Propp teria em relação ao caso mais restrito do conto russo.

Os conceitos mencionados nos últimos parágrafos referem-se, na sua totalidade, à personagem da narrativa em geral, sem estabelecer qualquer distinção quanto ao subgénero em estudo. No entanto, não devemos esquecer que estaremos, mais adiante no nosso trabalho, perante a análise de personagens de romance histórico, com existência anterior aos textos literários que trabalharemos, pelo que deveremos ter em conta não só a sua presença em textos escritos anteriores, como também a sua existência real, enquanto figuras históricas.

Neste sentido, considerámos de interesse especial as concepções de Philippe Hamon, que distingue três tipos diversos de personagens, segundo a sua natureza: “personnages-référentiels: personnages historiques [...], mythologiques [...],

allégoriques [...] ou sociaux”; “personnages-embrayeurs”: “les marques de la présence en texte de l’auteur, du lecteur, ou de leurs délégués”; “personnages-anaphores”: “[p]ar eux, l’œuvre se cite elle-même et se construit comme tautologique” [Hamon, 1977: 122-123]. Interessando-nos apenas o primeiro destes conceitos, pelas particularidades já mencionadas da personagem em estudo, pensamos mesmo assim tratar-se de uma teoria merecedora de atenção particular, até pelas distinções que o autor fez derivar destas designações iniciais<sup>72</sup>, potencialmente úteis para o esclarecimento de determinados aspectos da concepção de uma personagem histórica, quando se trate de análises de maior profundidade.

### ***1.2. Factores directamente relacionados com a personagem***

Seria improvável que iniciássemos a análise dos aspectos intrínsecos à personagem narrativa por outro elemento que não a sua caracterização física, dada a importância geralmente concedida a este factor. Tradicionalmente, o primeiro contacto do leitor com a personagem é promovido pelo narrador exactamente através de uma descrição, mais ou menos pormenorizada, dos atributos exteriores da personagem a apresentar. Como declara Jeremy Hawthorn, “[t]he description of physical characteristics – and especially of physiognomy – is a very traditional means whereby the writer can suggest what sort of character we are encountering” [Hawthorn, 2005: 109].

Tal estratégia funcionaria para qualquer personagem com um relevo minimamente justificativo, uma vez que seria de presumir a pouca importância da descrição física de um figurante sem intervenção relevante na acção, para além de um ou dois eventuais traços genéricos. Por outro lado, tornar-se-ia praticamente indispensável uma caracterização aprofundada quando se tratasse da entrada em cena do protagonista.

David Lodge refere que, nos romances tradicionais, a forma mais simples de apresentar qualquer personagem consistia em fazer acompanhar a sua aparência física de um resumo da sua biografia [cf. Lodge, 1999: 109]; contudo, esta estratégia de apresentação prévia tem vindo a ser preterida, dando progressivamente lugar à disseminação de pequenos elementos descritivos que apenas ao longo da sequência narrativa vão tomando forma. Como diz Antonio Candido, através de pormenores

---

<sup>72</sup> Referimo-nos ao que o autor designa como os procedimentos diferenciais de “qualification”, “distribution”, “autonomie”, “fonctionnalité”, “prédésignation conventionnelle”, “commentaire explicite” e “redondance” [cf. Hamon, 1977: 154-161].

simples como uma afirmação ou uma informação, são-nos revelados fragmentos de ser [cf. Candido, 1976: 56].

Especificamente no que se refere à aparência física, Roxana Eminescu salienta “o facto de as técnicas empregadas no retrato da personagem serem as que mais mudaram desde o início do nosso século [XX]” [Eminescu, 1983: 53], o que se torna evidente principalmente se tivermos em conta o gradual desaparecimento das descrições pormenorizadas, que darão o seu lugar a notações muito mais vagas.

A diminuição e o carácter vago das informações permitidas ao leitor obrigaram os autores a criar estratégias que compensassem esta limitação dos conhecimentos disponíveis, com a intenção de evitar o risco de que uma personagem principal atingisse o auge da sua actuação narrativa apenas difusamente conhecida pelo público leitor, quer no seu aspecto exterior, quer nas suas características mais íntimas. Neste sentido, Philippe Hamon afirma: “certains traits tendront à se répéter dans le roman, à chaque apparition du personnage, donnant donc quantitativement un poids symbolique supplémentaire au personnage” [Hamon, 1983: 176]; em complemento, Mieke Bal considera que, na narrativa mais moderna, para além dos mecanismos de repetição, existe também acumulação de informações, estratégias que cumprem uma importante função no desenvolvimento da imagem da entidade ficcional [cf. Bal, 1997: 125].

De acordo com a mesma autora, este sistema de informação faseada terá que ser cuidadosamente utilizado, uma vez que cada elemento caracterizador da personagem transporta informações que limitam outras possibilidades [cf. Bal, 1997: 123]. No caso de se tratar da personagem de uma figura histórica (ou, nas palavras da autora, de uma personagem referencial, entidade relativa a um conceito mais abrangente, como já vimos), a descrição pormenorizada das características exteriores apenas limita ainda mais as possibilidades disponíveis para o desenvolvimento da personagem em termos gerais [cf. *Idem, ibidem*].

Na verdade, a recriação da personagem histórica é limitada pelas informações disponíveis, e esta limitação é mais visível no que diz respeito aos aspectos físicos, dado estarem estes condicionados por provas também elas tangíveis, por exemplo em quadros realizados na época histórica ou pouco posteriores. No que se relaciona com os aspectos da vida psíquica da personagem, no entanto, a liberdade do autor literário sobe exponencialmente, uma vez que “não somos capazes de *abranger* a personalidade do

outro com a mesma unidade com que somos capazes de *abranger* a sua configuração externa” [Candido, 1976: 56].

A personalidade, a vida psicológica da personagem, o seu modo de entender o mundo são aspectos tão abrangentes que terão fatalmente que se encontrar dispersos, não só ao longo do texto narrativo, mas também por diversos tipos de fonte, como dá a entender Mieke Bal: “a story contains other information which, though connected less directly with a certain character, contributes as much to the image of that character that is offered to the reader. What a figure does is as important as what he or she thinks, feels, remembers, or looks like” [Bal, 1997: 116].

Mesmo que nos mantenhamos ao nível do fisicamente observável, há diversos elementos a considerar, conforme já Mikhail Bakhtine deixou claro: “L’aspect physique n’est pas isolable dans l’oeuvre de création verbale. Une certaine lacunarité du portrait picturale s’y trouve compensée par des faits qui se rattachent à l’aspect physique [...]: la démarche, les manières, l’expression changeante du visage ou du corps [...] – autant d’aspects que l’expression peut englober, et qui constituent l’histoire de l’homme extérieur” [Bakhtine, 1984: 55].

Relativamente a estes aspectos observáveis, as opções do autor são bastante reduzidas: ou utiliza a técnica tradicional de uma descrição mais ou menos abrangente logo de início ou, distribuindo essa caracterização ao longo da acção, poderá criar situações em que o narrador ou, eventualmente, outra personagem tenham ocasião para ir completando a imagem que o leitor necessita de construir, mais ainda se estivermos a referir-nos ao protagonista da história. Claro que existe ainda a hipótese de ser a personagem a apresentar a sua própria descrição física, situação significativamente mais difícil de utilizar de modo convincente, se tivermos em conta as implicações e os riscos óbvios, mesmo no que se refere à aceitação e à validade que merecerá, junto do leitor, um tal auto-retrato.

Cristina Vieira distingue, neste processo de descrição física da personagem, apenas duas variantes: o auto-retrato, que “consiste na auto-caracterização directa”, e o hetero-retrato, que “é fruto de uma descrição realizada por outra personagem” [Vieira, 2005: 331]. Pensamos tratar-se de conceitos pertinentes, embora consideremos que teria igualmente utilidade distinguir a caracterização estabelecida pelo narrador da que é

avançada pelas restantes personagens, se tivermos consciência da relatividade do ponto de vista de quem observa.

O que acima afirmamos é válido tanto para as questões relacionadas com o retrato físico quanto no que se refere aos aspectos psicológicos. Sempre se considerou apenas a distinção auto / heterocaracterização, sendo que esta última incluía a atribuição de características pelo narrador e também por qualquer outra personagem que não a caracterizada. Curiosamente, já nas primeiras décadas do século XX Edward Forster reflectia também sobre a posição do narrador perante esta questão: “The speciality of the novel is that the writer can talk about his characters as well as through them or can arrange for us to listen when they talk to themselves” [Forster, 1974: 92].

O que Forster deixa entender, ainda que de forma indirecta, é a existência de três fontes diversas de informação: o próprio escritor, a personagem em questão e, em terceiro lugar, as restantes. No fundo, trata-se praticamente da mesma concepção que Roland Bourneuf e Réal Ouellet expuseram quase meio século mais tarde, já tendo em atenção a necessária distinção entre autor e narrador: “Le personnage de roman peut nous être présenté de quatre façons: [...] Par lui même; [...] Par un autre personnage; [...] Par un narrateur hétérodiégétique; [...] Par lui-même, les autres personnages et le narrateur” [Bourneuf / Ouellet, 1975: 181].

Para além destas noções teremos que considerar a habitual distinção entre caracterização directa e indirecta. Como Mieke Bal muito claramente refere, “[c]haracteristics are either mentioned explicitly by the character itself, or we deduce them from what the character does” [Bal, 1997: 129], o que nos remete para a mesma realidade, quer utilizemos a terminologia tradicional, quer mencionemos a dicotomia paralela, preferida pela autora, e que estabelece a distinção entre “explicit” e “implicit qualification” [cf. *Idem*: 131]<sup>73</sup>.

Seja como for, a tendência parece ser para o abandono progressivo da caracterização directa em favor da apresentação indirecta dos traços da personagem, dado que tal procedimento irá ao encontro das próprias preferências do leitor, cada vez mais interessado em deter um papel interpretativo na narrativa: “in the present day,

---

<sup>73</sup> Paralelamente, Mieke Bal propõe uma outra hipótese de classificação de personagens, directamente dependente da ênfase com que se procede à sua caracterização: “On the basis of this investigation into sources of information, a division can be set up, classifying the character according to the degree of emphasis with which it is qualified. The more ways in which the qualification is communicated, the oftener a character is qualified, the more emphasis it receives” [Bal, 1997: 131].

when suggestiveness and indeterminacy are preferred to closure and definitiveness and when emphasis is put on the active role of the reader, the explicitness and guiding capacity of direct definition are often considered drawbacks rather than advantages. As a result, definition is less frequently used in twentieth-century fiction and indirect presentation tends to predominate” [Rimmon-Kenan, 1989: 61].

Por outro lado, enquanto a caracterização explícita ou directa implica, basicamente, a intervenção do narrador ou a apresentação das intervenções das personagens, segundo Cristina Vieira “a caracterização indirecta exige os processos da acção e da *discursivização das personagens*”, para além de pressupor também a “*interpretação leitoral*” [Vieira, 2005: 323], que deixa de ser necessária devido aos próprios pressupostos da caracterização directa.

O autor pode sentir necessidade de transmitir, ainda que indirectamente, um discurso avaliador da personagem, encontrando para esse efeito um veículo privilegiado: “*Le langage des personnages: les paroles, le dire d’un personnage sur un autre personnage ou sur le monde*” [Hamon, 1997: 106]. Isto porque, segundo Philippe Hamon, a linguagem constitui “non seulement véhicule du documentaire sur le monde de la fiction, mais document sur le personnage [...], contribue donc à le situer, à classer ce dernier socialement, professionnellement, psychologiquement, biologiquement” [Hamon, 1983: 92].

Como é óbvio, não terá exactamente a mesma importância caracterizadora a linguagem utilizada pela personagem num diálogo com um antagonista ou dirigindo-se a um adjuvante, tal como terá interesse especial se se tratar de um monólogo (interior ou não). Shlomith Rimmon-Kenan indica que “[a] character’s speech, whether in conversation or as a silent activity of the mind, can be indicative of a trait or traits both through its content and through its form” [Rimmon-Kenan, 1989: 63]; mas parece-nos claro que, como refere Hamon, o discurso torna-se um procedimento de caracterização indirecta da personagem [cf. Hamon, 1997: 134], o que pode significar a ênfase em aspectos positivos ou negativos do seu carácter: a insistência no monólogo, por exemplo, tanto pode implicar o afastamento propositado da personagem em relação a outros em quem não pode confiar, como a simples entrada no mundo da loucura.

Deste modo, quando o autor pretende salientar um traço essencial da personagem, a utilização linguística pode contribuir, em conjunto com outros

procedimentos (a descrição física, as motivações psicológicas), para acentuar a redundância, a previsibilidade, isto é, para a construção de uma identidade das personagens [cf. Hamon, 1977: 163-164].

É também de salientar a necessidade de o discurso da personagem ser distinto da linguagem utilizada pelo narrador, o que, aliás, é prática comum no romance mais recente<sup>74</sup>; só neste caso se poderá atribuir maior significado às suas palavras, conforme assegura Shlomith Rimmon-Kenan: “The form or style of speech is a common means of characterization in texts where the character’s language is individuated and distinguished from that of the narrator” [Rimmon-Kenan, 1989: 64].

Esta distinção entre as intervenções linguísticas das personagens e o discurso do narrador tem pertinência acrescida quando as personagens pertencem a um tempo muito anterior ao do presente narrativo, situação habitual no romance histórico. Neste caso, é provável que estejamos perante pontos distintos da evolução natural do idioma, o que acarreta dificuldades de diversa ordem ao autor: se respeita as características linguísticas da época retratada, o que implica pesquisa suplementar bastante complexa, pode deparar-se com um aumento substancial do nível de dificuldade do texto, que poderá afastar o público leitor; por outro lado, se evita a utilização da linguagem arcaica, o texto pode sofrer muitíssimo em termos de verosimilhança. Assim, de acordo com Kurt Spang, “[l]os autores encuentran normalmente una solución intermedia, dejando hablar al narrador y a sus figuras [...] en el estado [lingüístico] contemporáneo a la creación de la novela y sólo de vez en cuando introducen una forma arcaizante o dialectal para que tanto el diálogo de las figuras como las intervenciones del narrador tengan aire de autenticidad” [Spang, 1998: 82].

A procura de verosimilhança comporta, logicamente, outros vectores, como o vestuário, a descrição espacial e a própria acção. Aliás, embora podendo existir linguagem não acompanhada de acção, bem como narração sem qualquer espaço para produção linguística dos intervenientes, normalmente o discurso da personagem e a sua acção ocorrem em conjunto, contribuindo em doses iguais para a caracterização que se pretende construir da personagem.

---

<sup>74</sup> Teremos de exceptuar a esta tendência geral certas situações muito significativas em que a voz das personagens se confunde totalmente com a do narrador, como é o caso de praticamente toda a obra narrativa de José Saramago; no entanto, pelo menos neste caso específico, tratar-se-á certamente de uma estratégia propositada do autor.

Sabemos que a acção é importante para a determinação do carácter da personagem; o registo da sua actuação é tão necessário para este fim como os seus pensamentos ou as suas memórias [cf. Bal, 1997: 116]. Como diz Jeremy Hawthorn, “some characters are there to do things; they are primarily *vehicles*, and their significance is limited to what they do” [Hawthorn, 2005: 106]. Assim, se podemos dizer, em conjunto com um dos consagrados estudiosos destas questões, que, na narrativa literária, a personagem “é normalmente o eixo em torno do qual gira a acção e em função da qual se organiza a economia do relato” [Reis, 1999: 360], poderíamos afirmar que, neste caso específico, a acção se transforma no eixo fundamental à volta do qual vai sendo construída a personagem em questão.

Na verdade, não pensamos que esta situação se adapte às personagens que teremos por objecto mais adiante no presente trabalho. Talvez se mostre mais adequada a opinião de Rimmon-Kenan: embora assumindo que a prevalência de acção ou personagem dependerá, basicamente, de o interesse do leitor se centrar sobre um destes pólos, a autora adianta que, opostamente a uma situação de subordinação da personagem à acção, ou vice-versa, deveríamos considerar estes dois factores interdependentes [cf. Rimmon-Kenan, 1989: 35-36].

Em todo o caso, será certamente através da relação entre acção e personagem que conseguiremos estabelecer ou consolidar a imagem desta última: por um lado, de uma forma mais simplista, o estudo deste aspecto pode revelar-nos uma personagem mais passiva, devido ao reduzido número de acções em que participe, ou uma entidade mais activa cuja marca distintiva seja exactamente o constante envolvimento físico em acontecimentos relevantes; por outro lado, podemos constituir uma análise bastante mais complexa destes elementos, pois que, segundo Shlomith Rimmon-Kenan, será possível retirar significado da presença de acções habituais por oposição a acontecimentos que não se repetiram: “One-time actions tend to evoke the dynamic aspect of the character, often playing a part in a turning point in the narrative. By contrast, habitual actions tend to reveal the character’s unchanging or static aspect” [Rimmon-Kenan, 1989: 61]<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Esta autora estabelece, inclusivamente, a distinção entre três categorias de acções (tanto habituais como não habituais): “act of commission (i.e. something performed by the character), act of omission (something which the character should, but does not do), and contemplated act (an unrealized plan or intention of the character)” [Rimmon-Kenan, 1989: 61-62].

Não podemos deixar de recuperar, nesta altura, a proposta de Seymour Chatman que contempla a distinção entre personagens abertas ou fechadas, que de certo modo se relaciona também com as noções de narrativa aberta e fechada<sup>76</sup>. Declara o autor: “Where a character is open-ended, our speculation, of course, is not limited to traits but also to possible future actions” [Chatman, 1978: 133]. Trata-se, portanto, de uma personagem cujas hipóteses de actuação ficarão em aberto na interpretação do leitor para além dos limites da narrativa, o que será significativo para a própria concepção que este último poderá construir da personagem e se adequará perfeitamente às tendências da literatura dos finais do século XX [cf. Rimmon-Kenan, 1989: 61].

No entanto, particularmente no que se refere à personagem de romance histórico, a sua existência real passada limitará as possibilidades de construção como «open-ended character», como se pode depreender das palavras de Celia Fernández Prieto: “El desarrollo y desenlace de un acontecimiento histórico así como la trayectoria biográfica fundamental de un personaje están trazados de antemano, y los lectores esperan verlos confirmados en la novela” [Fernández Prieto, 2003: 184]. Claro que, mesmo assim, a liberdade do romancista é bastante alargada, sobretudo se não coloca grandes personagens históricas no primeiro plano do seu romance, ou seja, se os protagonistas do relato são personagens de ficção; em caso contrário, e porque, sublinhe-se, o carácter das personagens históricas está determinado de antemão, não se podem alterar os factos históricos nem o carácter de uma época ou de personagens célebres [cf. Mata Induráin, 1998: 34; 42-43].

A actuação global da personagem completa, juntamente com a sua produção linguística e a descrição física e psicológica, o conjunto de factores intimamente ligados à personagem e que contribuem em larga medida para a sua caracterização. Há, no entanto, outros aspectos que, não assumindo esta função de modo tão óbvio, também concorrem para este objectivo; trata-se de elementos que não dependem de forma absoluta da acção da personagem que se pretende estudar, mas que, ainda assim, podem ter um papel significativo no que se refere a determinar características não identificadas por outro processo, ou a enfatizar outras já aludidas de forma parcelar ou insuficiente.

---

<sup>76</sup> A este respeito, Cristina Vieira comenta: “o fechamento da acção romanesca torna mais importante a meta do que o trajecto a ela conducente; a abertura centra a atenção no caminho em si. Os dois processos narratológicos determinam construções de personagens, respectivamente, conclusas e inconclusas” [Vieira, 2005: 256].

### *1.3. Aspectos indirectamente relacionados com a personagem*

Um dos factores que, embora de forma indirecta, mais podem contribuir para a revelação de uma personagem é constituído pelo conjunto de relações que esta estabelece com as restantes, principalmente com as que lhe são mais próximas e com as quais mantém um contacto mais constante e directo. Como afirma Michel Raimond, uma personagem romanesca nunca funciona solitariamente, antes estabelece ligações com outras personagens [cf. Raimond, 1989: 173]; segundo William Harvey, esta ligação, a que chama contexto humano, “is primarily a web of relationships; the characters do not develop along single and linear roads of destiny but are, so to speak, human cross-roads.” [Harvey, 1970: 69]; assim, o leitor pode tirar conclusões legítimas das encruzilhadas humanas (e, eventualmente, dos entroncamentos, bifurcações e becos-sem-saída metafóricos) que a personagem vai encontrando e da forma como age ou não perante todas estas situações.

Bourneuf e Ouellet descrevem esta relação de interdependência de uma forma clara: “Par sa manière d’être et d’agir face à l’autre, chaque figure romanesque nous renseigne tout autant sur cet autre que sur lui. Tout comportement est une réponse donnée à l’image projetée par autrui” [Bourneuf / Ouellet, 1975: 194]; assim, concluem que as personagens da narrativa agem umas sobre as outras e revelam-se umas através das outras [cf. *Idem*: 150].

Claro que, como bem afirma Tzvetan Todorov, seria erróneo acreditar que uma personagem se define inteiramente pelas suas relações com as restantes [cf. Todorov, 1976: 221], mas é através deste confronto constante que vão sendo reveladas as especificidades das entidades narrativas ou, como Harvey aponta, “[i]t is within this pattern, this meshing together of individualities, that they preserve their autonomy” [Harvey, 1970: 69].

Torna-se, no entanto, evidente que a personagem apresenta, no âmbito da acção narrativa, ligações de ordem muito diversa: “El personaje será definido [...] por un conjunto de relaciones de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden (su distribución) que establece, en el plano del signifiante y del significado, sucesiva y / o simultáneamente, con los demás personajes y elementos de la obra” [Hamon, 1996: 130].

Será, aliás, lógico que a natureza das relações a estabelecer entre o protagonista e um opositor não seja paralela à ligação que o primeiro estabelecerá com um seu adjuvante ou com o objecto (amoroso, por exemplo) da sua acção. Diz-nos Philippe Hamon que, muitas vezes, as personagens auxiliares ou adjuvantes servem apenas como concretização das características psicológicas, morais ou físicas da personagem principal [cf. Hamon, 1977: 164] e, contrariamente, o antagonista tenderá a funcionar, em grande medida, como um modo de caracterização, em negativo, dos traços que a personagem central concentrará em si.

Um outro aspecto que está muitas vezes intimamente ligado à relação que se estabelece entre duas (ou mais) personagens consiste na apresentação de construções narrativas restritas, que se encaixam na acção sob a forma de uma confidência, de uma revelação, ou simplesmente de um relato mais ou menos independente da narrativa principal. É também verdade que estas construções podem não ultrapassar as fronteiras do íntimo de uma só personagem, quando surgem sob a forma de um sonho, de uma premonição ou de uma visão. Embora num contexto específico, é a estas últimas versões que Pierre Glaudes se refere ao estabelecer um paralelo entre a acção da personagem e as manifestações da sua imaginação: “cette idée, selon laquelle tout récit est le véhicule d’un désir caché qui cherche à s’accomplir, attire l’attention sur la parenté de fonctionnement du personnage dans les récits et dans ses productions imaginaires qui font habituellement l’objet de la psychanalyse: rêves, délires, symptômes et surtout fantasmes” [Glaudes, 1988: 46].

São estas construções narrativas que Genette designa como metadieéticas [cf. Genette, 1995: 227], termo que Christian Angelet e Jan Herman consideram sinónimo de nível hipodieético da narrativa [cf. Angelet / Herman, 1990: 175]. A presença de construções hipodieéticas no texto literário pode ser especialmente importante caso sejam observáveis paralelismos com a estrutura da intriga principal: “Le texte peut se répéter soi-même, «en abyme», en insérant dans son parcours un fragment [...] où des personnages reproduiront à échelle réduite le système global des personnages de l’œuvre dans son ensemble” [Hamon, 1977: 164].

As construções «en abyme» que estejam presentes numa qualquer narrativa não podem deixar de ser consideradas extremamente reveladoras, já que deixam entrever preocupações ou intenções, podem despertar medos ou esperanças, mas é possível

também que funcionem como premonições ou mesmo como advertências do narrador quanto ao destino de uma ou várias personagens.

De um modo semelhante, a relação entre a personagem e o espaço que a rodeia ou em que se integra contém, habitualmente, indicadores significativos no que concerne à sua caracterização. Segundo Carlos Reis, “a integração narrativa da personagem solicita quase sempre a sua inserção em espaços que com ela interagem: porque a condicionam, porque por ela são transformados, porque completam a sua caracterização” [Reis, 1999: 352]<sup>77</sup>.

Se, como nos dizem Bourneuf e Ouellet, a revelação das personagens através do meio em que actuam é uma concepção presente em muitos romances importantes do século XIX [cf. Bourneuf / Ouellet, 1975: 114-115], na verdade esta estratégia não se alterou radicalmente até aos finais do século XX, abrindo-se talvez alternativas de que os escritores oitocentistas não dispunham. De acordo com os mesmos autores, o romance contemporâneo revela frequentemente o espaço ambiente através dos olhos de uma personagem [cf. *Idem*: 116], e essa perspectiva é muito facilmente utilizada para revelar não apenas opiniões ou preferências da personagem focalizadora, mas também a sua própria forma de pensar e de ser.

Parece-nos claro que a relação entre espaço e personagem nem sempre é simples e directa. Se, por vezes, o ambiente descrito se adequa à personagem e funciona como confirmação de traços já delimitados, também é possível que se crie uma discrepância entre ambos os elementos [cf. Bal, 1997: 129]. Assim, dependendo, em grande medida, da interpretação do leitor, os referentes espaciais podem evidenciar significados diversos ou mesmo díspares: “L’univers extérieur décrit par le romancier renvoie aussi aux personnages pour lesquels il constitue un prolongement, un obstacle ou un révélateur” [Bourneuf / Ouellet, 1975: 152].

Em todo o caso, consideramos provável que ainda subsista, em muitos casos, uma relação de correspondência entre determinada localização espacial e a essência da personagem que nela se movimenta: um espaço fechado ou limitado pode indiciar uma personalidade pouco disponível para a novidade ou para a mudança, enquanto que a

---

<sup>77</sup> A propósito da relação entre espaço e personagem, Cristina Vieira identifica as influências da “motivação espacial” e do “determinismo do meio”, apresentando-as da seguinte forma: “A motivação espacial constrói a personagem romanesca ao funcionar como um meio de caracterização indirecta e de ancoragem temporal; o determinismo do meio, ao determinar-lhe ficcionalmente a vida e o carácter” [Vieira, 2005: 295].

abertura espacial pode propiciar a concepção de personagens com maior propensão para o sonho [cf. Vieira, 2005: 291]; do mesmo modo, um ambiente degradado não deixará de influenciar negativamente a imagem que o leitor criará da personagem que o habita, enquanto o inverso também é, logicamente, previsível.

É também desta forma que a noção de espaço social pode ser decisiva para a identificação de uma personagem, se bem que todos estes mecanismos de caracterização indirecta possam ser utilizados com intenção inversa, através do absoluto contraste entre, por exemplo, a riqueza e beleza de uma habitação e a pobreza interior (possivelmente associada à fealdade física) da personagem em análise.

Aliás, o conjunto de relações que a personagem mantém relaciona-se não apenas com os locais, mas também com os objectos [cf. Bourneuf / Ouellet, 1975: 152]. A menção destes últimos, “pela sua simbologia e recorrência narrativa, pode tornar-se também ela um processo narratologicamente pertinente na construção da personagem” [Vieira, 2005: 332]<sup>78</sup>. Determinados objectos constituem, frequentemente, elementos inerentes à própria figura física da personagem e, assim, “[p]lus encore que le signe d’une présence, la chose peut devenir un élément indissociable du personnage romanesque” [Bourneuf / Ouellet, 1975: 154].

Embora regularmente os conceitos de tempo e espaço se encontrem associados, neste âmbito específico os elementos temporais não parecem conter a mesma capacidade de atribuir características a uma personagem. Claro que, no âmbito do romance histórico, a análise da relação da personagem com o tempo histórico em que se insere é possível; também podemos considerar a noção de tempo psicológico, principalmente se nos encontrarmos perante um narrador que permita o acesso ao interior da personagem, por exemplo através de focalização interna. Mas também um narrador onisciente pode desvendar ao leitor, através de prolepse, acontecimentos futuros que poderão ser essenciais para a construção da imagem das entidades narrativas.

No entanto, sem dúvida que a situação mais interessante em termos de informações provenientes da categoria temporal está relacionada com a utilização de um narrador de primeira pessoa, até porque desse modo o leitor tem acesso directo à capacidade de organização temporal dos acontecimentos por parte da personagem. Se

---

<sup>78</sup> Glaudes e Reuter referem, mesmo, que “tout élément descriptif inséré dans un texte peut être référé au personnage qui entre en relation avec lui (chose vue, saisie, abandonnée, parcourue...) et compléter analogiquement son étiquette sémantique” [Glaudes / Reuter, 1996: 141].

uma enumeração linear de sequências narrativas, sem qualquer manipulação temporal significativa, poderá indicar que estamos perante uma personagem coerente e psicologicamente sólida, já uma sucessão de momentos temporais diferentes, ou uma alternância constante de prolepses e / ou analepses relativamente à intriga principal poderão levar a concluir que a organização mental da personagem esteja afectada.

Por outro lado, o recurso insistente à analepse tem, com certeza, resultados diferentes das situações narrativas que se centram no momento presente da narração, bem como dos casos em que a prolepse seja privilegiada. É Cristina Vieira quem nos diz que “a analepse e a prolepse originam anacronias narrativas moduladoras de díspares personagens romanescas” [Vieira, 2005: 275], o que se justifica plenamente, pois se relativamente a uma personagem há constantes revelações do passado, eventualmente para explicar o presente, essa figura tenderá a evidenciar maior pré-determinação, o que limitará em muito as suas possibilidades de evolução futura; do mesmo modo, uma figura narrativa cujo passado é completamente ignorado ou considerado irrelevante adquire de imediato uma maior liberdade, que se reflecte na sua actuação e na sua possível evolução.

Na realidade, as opções que o autor toma sobre o estatuto do narrador numa obra narrativa são decisivas em relação à forma como o leitor irá conceber as personagens. Se, como declara Wayne Booth, distinguir entre narrativas de primeira e terceira pessoas não é suficiente para retirar conclusões [cf. Booth, 1970: 150], não podemos deixar de concordar que há diferenças fundamentais entre os três tipos de personagens que Yves Reuter avança: “On a [...] des personnages «simples», des personnages «focalisateurs» (on perçoit par eux) et des personnages «narrateurs» (qui nous narrent l’histoire), ce qui manifeste souvent leur degré d’importance” [Reuter, 1996: 54]<sup>79</sup>.

Para além da questão da importância relativa da personagem na intriga, torna-se óbvia a diferença entre uma história contada através da distância de um narrador heterodiegético e uma outra descrita pela própria personagem que a viveu<sup>80</sup>; isto porque,

---

<sup>79</sup> Parece-nos também relevante mencionar os conceitos de Jaap Lintvelt: embora não estabeleça uma distinção entre narração autodiegética e homodiegética, este autor distingue os seguintes tipos narrativos: “auctorial: perspective narrative d’un narrateur”; “actoriel: perspective narrative d’un acteur”; “neutre: perspective narrative (focalisation) d’une caméra” [Lintvelt, 1981: 43].

<sup>80</sup> Aliás, mesmo tendo em conta exclusivamente o narrador que não assume o papel de personagem, há diferenças interessantes, como as que se reflectem nas noções de “narration *transparente*” e “narration *opaque*” adiantadas por Christian Angelet e Jan Herman [cf., 1990: 169; 170].

logicamente, “adoptar o ponto de vista de uma personagem é privilegiar a sua subjectividade” [Reis, 1982: 26-27]<sup>81</sup>.

Aliás, a narração heterodiegética pode também permitir ao leitor o acesso à interioridade da personagem, basicamente com os mesmos resultados, como revela Franz Stanzel: “Presentation of consciousness and inside view are effective means of controlling the reader’s sympathy, because they can influence the reader subliminally in favour of a character in the story” [Stanzel, 1988: 127-128]. O narrador pode, portanto, apresentar-se mais ou menos próximo da personagem, a nível moral, intelectual, temporal ou emocional, segundo Wayne Booth [cf. 1970: 156], sempre com a intenção de controlar a própria reacção do leitor à personagem ou à sua actuação<sup>82</sup>.

Um outro ponto relevante para esta questão está relacionado com as possibilidades de incursão subjectiva do narrador na acção ou no íntimo das personagens; como analisa Eva Broman, “[t]he «omniscient» narrator [...] often demonstrates his superior knowledge and sense of judgment by commenting on the person’s thoughts, feelings and actions” [Broman, 2004: 67]. Da mesma forma podem funcionar as interpelações do narrador ao leitor, estratégia que tem vindo a ser gradualmente mais utilizada na narrativa recente; segundo Cristina Vieira, “o procedimento da constante interpelação ao leitor” visa a “captação da benevolência do narratário extradiegético, isto é, do leitor real” [Vieira, 2005: 311-312].

No fundo, a maior ou menor proximidade entre o leitor e os acontecimentos ou as personagens da narrativa é também o cerne da distinção proposta por Stanzel quanto às instâncias narrativas de «teller-character» e «reflector-character» [cf. Stanzel, 1988: 144]. A abertura da «teller-character» quanto ao que descreve tende a envolver e a aproximar o leitor, enquanto que a incomunicabilidade da «reflector-character» promove a criação de um maior distanciamento: “A reflector does not have any personal relationship whatsoever with the reader, and therefore is not accountable in any way for what is recorded by his consciousness and what is not perceived” [*Idem*: 154].

---

<sup>81</sup> A este propósito, o próprio autor adianta a seguinte concretização: “não é irrelevante contar a história como se ela fosse vista (e sentida) por um imbecil ou por um artista, como não é irrelevante também optar por uma atitude de omnisciência demiúrgica que dispense visões particulares inseridas na acção” [Reis, 1982: 25].

<sup>82</sup> Ainda relacionando-se com esta questão, Wayne Booth reflecte que “narrators who provide inside views differ in the depth and the axis of their plunge” [Booth, 1970: 163], o que deixa entrever a necessidade de, em determinadas situações, explorar mais profundamente esta estratégia, enquanto outras ocasiões não o exigirão.

Afinal, como pretende Vincent Jouve, o texto orienta a percepção do leitor delimitando os momentos de indeterminação, e isso é feito pelo narrador (controlado pelo autor) tanto através do que diz como do que fica por dizer [cf. Jouve, 1992: 31]. Na opinião deste autor, “[l]e texte ne pouvant tout décrire, laisse dans l’imprécision de nombreux traits du personnage” [*Idem, ibidem*], isto é, uma vez que o narrador não consegue descrever a personagem sob todos os ângulos, é o papel descodificador do leitor que se torna essencial [cf. *Idem*: 29]; “Le lecteur a ainsi une part active dans la création des personnages: il est absent du monde représenté, mais présent dans le texte [...] en tant que conscience percevante” [*Idem*: 39].

A responsabilidade interpretativa do leitor varia, no entanto, conforme as opções do autor relativamente ao narrador, quer no que se refere à presença na diegese, quer no que diz respeito à focalização adoptada<sup>83</sup>. Segundo Cristina Vieira, “[a] narração homodiegética favorece construções subjectivas e intimistas das personagens, aumentando a subjectividade de forma exponencial caso a narração seja autodiegética”; por outro lado, a “narração heterodiegética favorece construções mais distanciadas das personagens” [Vieira, 2005: 302]. Já discorrendo também sobre o ponto de vista<sup>84</sup>, a mesma autora adverte: “a focalização interna e a narração homodiegética (e a sua variante autodiegética) geram tendencialmente personagens romanescas subjectivas e pouco distanciadas face ao narrador e ao narratário” [*Idem*: 305].

Podemos, assim, concordar com a afirmação de William Harvey sobre a importância do narrador na estrutura a que dá o nome de «contexto humano»: “The narrator [...] is clearly part of the total network of relationships between character and reader which make up the human context” [Harvey, 1970: 73]. No entanto, o público actual tem tendência para ser cada vez mais exigente, preferindo que lhe seja dada a

---

<sup>83</sup> Sistematizando esta questão, Glaudes e Reuter distinguem cinco variantes de narração: heterodiegética com focalização zero; heterodiegética com focalização interna; heterodiegética com focalização externa; homodiegética com focalização zero; homodiegética com focalização interna. Estes autores salientam ainda a difícil concretização da combinatória, teoricamente possível, «narração homodiegética com focalização externa» [cf. Glaudes / Reuter, 1996: 70-72]. Claro que, no nosso caso específico, interessar-nos-ia distinguir as variantes autodiegéticas, que os mesmos autores integram no conceito de narração homodiegética.

<sup>84</sup> Esta autora enfatiza a sua preferência pelo termo «focalização», em detrimento de «ponto de vista», uma vez que o primeiro engloba todos os sentidos, não se centrando apenas na visão [cf. Vieira, 2005: 303]; curiosamente, Glaudes e Reuter são de outra opinião, considerando que o termo «focalização» “renvoie exclusivement à l’usage de la vue”, facto que o tornaria inadequado [cf. Glaudes / Reuter, 1996: 69]. Colocando-nos um pouco à margem destas opiniões contrastantes, utilizaremos ambas as hipóteses como globalmente sinónimas.

possibilidade de interpretação do que o autor apresenta, conforme argumenta Michel Raimond: “Le public de l’ère du soupçon préfère les ombres à trop de lumière. Le lecteur moderne aime s’interroger sur les personnages qui lui sont présentés: au romancier de montrer ses comportements, de faire entendre des paroles, d’observer des gestes et des expressions révélatrices; au lecteur de les interpréter” [Raimond, 1989: 180].

Para concluir esta já longa descrição de argumentos teóricos para a caracterização e análise das personagens narrativas, pensamos que o mesmo autor apresenta um resumo bastante completo e variado: “Les romanciers, pour faire vivre leurs personnages, ont recours à des truchements divers: le monologue intérieur, qui nous plonge dans l’intimité de leur conscience, ainsi que la forme du discours indirect libre; l’analyse psychologique; l’indication d’un geste ou d’un comportement et toutes les notations du behaviourisme; la technique du point de vue qui laisse subsister dans un personnage vu de biais de vastes pans d’ombre; la correspondance entre le monde intérieur et le monde extérieur, et toutes les ressources du «paysage état d’âme» ou du milieu faisant corps avec la personne” [Raimond, 1989: 173]. E, no entanto, corremos sempre o risco de que, apesar de todas as estratégias literárias e de todos os mecanismos narratológicos, como ameaça William Harvey, “there will still remain a heart of darkness in the character, a central mystery which is never quite penetrated” [Harvey, 1970: 71].

O trabalho que desenvolveremos nas páginas seguintes pretende, tão-só, no caso prático que nos propomos aprofundar, limitar ao mínimo possível este mistério central que, na opinião de Harvey, o leitor dificilmente conseguirá atingir.

## **2. Construção das personagens: análise prática**

Todas as narrativas que utilizaremos no trabalho prático que se segue colocam a personagem D. Pedro no centro das atenções. Isso acontece, no entanto, através de percursos bastante diferentes: fazendo desta personagem o motor do qual depende o desenvolvimento da acção (caso de *Inês de Portugal*), acompanhando de muito perto a sua evolução psicológica ao longo da vida (como acontece em *A Rainha Morta...*), ou ainda atribuindo a essa figura os poderes de controlador do discurso narrativo (o que faz Rosa Lobato de Faria, em *A Trança de Inês*).

Em termos tradicionais, estaremos, portanto, perante o que Wolfgang Kayser designaria «romances de personagem»<sup>85</sup>, com a particularidade de nos apresentarem personagens reconhecíveis através de uma rede de presenças prévias, literárias ou historiográficas, como se considera próprio do novo romance histórico [cf. Larios, 1997: 133]. É verdade que também existem nas três narrativas algumas personagens cuja existência física não está comprovada<sup>86</sup>, o que nos colocaria no âmbito das «modalidades mistas de existência» concebidas por John Woods [cf. Reis / Lopes, 2002: 371].

Tal conceito não parece, no entanto, significativo no nosso caso concreto, primeiramente porque a personagem que nos interessa analisar de forma mais profunda teve efectivamente uma vida real e, em segundo lugar, devido a estarmos, de qualquer modo, perante uma (re)criação dos autores, os quais são os únicos responsáveis por esta nova existência; por isso, por maior que seja a capacidade do romancista na (re)construção das situações e personagens históricas, estas são, independentemente de tudo, fictícias [cf. Orioux, 1994: 45].

A capacidade criativa do autor pode, obviamente, condicionar a apreensão da personagem pelo leitor, o que resultará numa maior ou menor adesão e até identificação com a personagem, de acordo com as características que lhe foram sendo atribuídas [cf. Bal, 1997: 115]. A marca distintiva do autor, que determina, entre outros aspectos, uma primeira distribuição de tendência maniqueísta das personagens na mente do leitor, é tanto mais visível e evidente quanto maior for o relevo atribuído à personagem na narrativa, uma vez que mais profundo será também o investimento autoral na construção dessa figura literária.

O primeiro elemento que o autor pode utilizar para este fim é exactamente o título. Segundo Cristina Vieira, “o título é o lugar de maior destaque a que a

---

<sup>85</sup> Este autor determinou, em meados do século XX, a divisão dos romances em três categorias ou géneros: o romance de acção, o romance de personagem e o romance de espaço; esta classificação dependeria de qual destes elementos centrais da narrativa adquiria maior importância [cf. Kayser, 1976: 400]. Temos consciência que, actualmente, esta distinção constitui uma simplificação, tanto mais que surgiram várias outras denominações, como «romance de formação», «romance de tese», «romance de família», «romance psicológico» [cf. Reis / Lopes, 2002: 361-362].

<sup>86</sup> É o caso de Martim, que em *Inês de Portugal* é o bobo e no romance de Cândido Franco é “um dos fiéis de Pedro da Atouguia” [Franco, 2005: 130]; na narrativa de Rosa Lobato de Faria, os tempos presente e futuro encarregam-se de emprestar à narrativa as entidades fictícias, embora algumas destas possuam nomes paralelos aos de personagens provenientes do tempo passado (por exemplo, Constança é, no tempo presente, mulher de Pedro, mas, no futuro, surge apenas como uma amiga de Afonso [cf. Faria, 2001: 11; 130]).

personagem romanesca pode aspirar, [...] a titulação fornece uma pista ao leitor relativa ao referente que ocupa a centralidade da acção” [Vieira, 2005: 106], e podemos daqui concluir que, de acordo com Horace Porter Abbott, a importância da personagem no romance é muito elevada, até pela quantidade de “eponymous heroes and heroines (central figures whose names are featured in titles)” [Abbott, 2004: 124-125].

Ora, se tivermos em conta os três casos específicos de que nos vimos ocupando, encontraremos uma só referência (e, ainda assim, indirecta) à personagem D. Pedro (*o Rei Saudade*), enquanto que Inês é mencionada nos três títulos, directa (*A Trança de Inês*, *Inês de Portugal*) ou indirectamente (*A Rainha Morta*). Apesar disso, não deveremos concluir que Inês assuma o papel principal nestas narrativas, e que a Pedro apenas tenha sido reservado um modesto segundo plano; pelo contrário, conforme já antes afirmámos, é esta última personagem que, por diversas formas, assume indiscutível relevo.

Este facto é mais evidente no que se relaciona com a narrativa de Cândido Franco, uma vez que a referência a D. Pedro na parte final do título reforça a sua importância<sup>87</sup>, tanto mais que os termos “morta” e “saudade” estabelecem entre si, neste contexto, relações de causa e efeito, e a acção se centra, em grande medida, no sentimento saudoso de Pedro pela sua «rainha morta».

Em *A Trança de Inês*, embora se possa considerar que Inês assume um papel mais activo do que é habitual na tradição literária [cf. Soares, 2001: 82], pensamos que o próprio título estabelece a relação entre Inês e Pedro: são os fios da trança de Inês que seguram ainda, tenuemente, Pedro à realidade, ainda que ela se dilua entre o presente, o passado e também o futuro.

Já em relação a *Inês de Portugal*, podemos dizer que João Aguiar parece denotar, através do título, a intenção de conferir o carácter régio a Inês: tal como o rei foi D. Pedro I de Portugal, assim esta denominação se adequaria também a Inês. A este propósito, Manuela Delille afirma: “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” [Delille, 2004: 189]. Pensamos que a escolha do título se fica a dever, em grande medida, ao facto de o autor pretender mostrar que a obsessão pela justiça e as atitudes de vingança assumidas pelo rei têm a sua origem exactamente na perda de

---

<sup>87</sup> O próprio autor explica a opção quanto à ordenação dos nomes das personagens centrais, dando a entender que só através da acção de Pedro o nome de Inês se universalizou [cf. Franco, 2005: 24], daí a importância relativa que atribui a estas duas personagens.

Inês<sup>88</sup>, e a sua única motivação é corrigir a injustiça que não permitiu que Inês se tornasse rainha ainda em vida.

Nos três casos, portanto, parece-nos comum a tendência para que, através do confronto entre os títulos e o desenvolvimento da acção, o leitor fique consciente de que a génese dos acontecimentos está, realmente, nas recordações, nas saudades, enfim, nos sentimentos provocados pela perda de Inês e do seu amor, embora tudo isto seja vivido através de Pedro.

Ainda no âmbito dos títulos referidos, é de salientar o facto de em nenhum dos casos ser mencionado o nome próprio do rei, facto que poderia possuir alguma relevância quanto às intenções dos autores perante a personagem. Glaudes e Reuter afirmam mesmo que a atribuição do nome constitui o principal meio de insuflar vida numa personagem de ficção, colocando-a em evidência [cf. Glaudes / Reuter, 1996: 183]. Esta função do autor, que os referidos teóricos denominam “onomaturge” [*Idem*: 189], encontra-se, porém, especialmente limitada no que concerne ao romance histórico, devido, obviamente, à impossibilidade de alterar os nomes das personagens com existência real; como diz Fernández Prieto, “[e]l nombre del personaje histórico incorporado al mundo ficcional genera unas expectativas en el lector diferentes a las que puede generar un personaje imaginario, cuya existencia comienza en el instante en que es nombrado en el texto” [Fernández Prieto, 2003: 182-183]<sup>89</sup>.

Nos romances em estudo, o único caso em que existe alguma liberdade na gestão do nome da personagem principal é *A Trança de Inês*, uma vez que a existência de três planos temporais permite a criação de nomes diferentes, se bem que logicamente relacionados: o D. Pedro I do passado tem os seus paralelos em Pedro Santa Clara (presente) e em Pedro Rey (futuro)<sup>90</sup>. Para além desta particularidade, consideramos que o facto de a personagem assumir a função de narrador condiciona muitíssimo a presença do seu nome, restringindo-o quase unicamente ao discurso das personagens e, nestes

---

<sup>88</sup> É também Manuela Delille quem afirma que “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” [Delille, 2004: 196].

<sup>89</sup> Em todo o caso, Philippe Hamon considera que “la relative fixité du nom [...] n’empêche pas qu’il puisse, aussi, avoir une certaine fonctionnalité narrative originale dans l’œuvre” [Hamon, 1977: 127].

<sup>90</sup> Embora, esporadicamente, nos possamos servir das personagens que funcionam como paralelos temporalmente distantes, tentaremos restringir a análise, no que se refere a esta narrativa, à figura identificada com o tempo passado, isto é, o rei D. Pedro I, para mantermos mais facilmente algum paralelismo no tratamento dos três romances.

casos, de modo totalmente lógico, variando apenas de acordo com a relação que a personagem mantém com as restantes<sup>91</sup>.

Nas narrativas de Cândido Franco e de João Aguiar, a actuação do narrador em relação ao uso do nome da personagem é mais clara e significativa. Em *A Rainha Morta...*, a forma quase única de o narrador se referir à personagem é através do nome próprio simples, sem qualquer outra designação, mesmo quando já rei. Este tratamento funciona como a principal estratégia de aproximação entre narrador e personagem, o que acaba por resultar igualmente em relação ao leitor, que se sente mais próximo da intimidade da personagem.

Em *Inês de Portugal*, a estratégia é praticamente a mesma, uma vez que a personagem é designada pelo nome próprio até final da acção, com a excepção dos diálogos, em que se respeita a lógica das relações entre as personagens, nomeadamente entre o rei e os seus súbditos. No entanto, parece-nos que, mais que Cândido Franco, João Aguiar pretende, deste modo, desvalorizar o carácter régio de D. Pedro, sublinhando assim a sua vertente humana: o rei é, acima de tudo, uma pessoa que, como qualquer outra, possui defeitos e virtudes, procede de forma justa mas também comete erros e excessos.

A personagem D. Pedro ocupar-nos-á, portanto, nas páginas seguintes; após estas considerações introdutórias, que nos revelam apenas uma parte ínfima da sua caracterização, deixando também antever, nas suas linhas genéricas, as intenções dos autores quanto à concepção da personagem, pensamos ser altura de proceder a uma análise mais minuciosa, que deverá ser iniciada com uma tentativa de classificação tipológica, tendo em conta os conceitos teóricos já anteriormente enunciados que se revelem apropriados para este fim.

### ***2.1. Classificações tipológicas aplicáveis***

Uma das propostas de classificação de personagens que mais úteis parecem ser no caso da ficção histórica surge pela mão de Philippe Hamon e refere-se à distinção entre “personnages-référentiels”, “personnages-embrayeurs” e “personnages-anaphores” [cf. Hamon, 1977: 122-123]. Apesar da possibilidade de sobreposição destes conceitos,

---

<sup>91</sup> Por exemplo, a personagem do tempo presente é, alternadamente, Pedro, Pedrinho, senhor Pedro Santa Clara ou D. Pedro, conforme a personagem secundária que se lhe dirige e as intenções com que o faz [cf. Faria, 2001: 9; 16; 27; 88].

assumida pelo próprio autor<sup>92</sup>, parece-nos consensual determinar para a personagem D. Pedro, nos três romances que presentemente estudamos, a classificação de personagem referencial, dado tratar-se de uma figura histórica cuja existência nenhum dos autores renega, embora cada um dela se aproprie de uma forma muito pessoal.

Apesar de restringir um pouco o âmbito desta noção de Hamon, Kurt Spang apresenta um conceito próximo, distinguindo entre personagens representadoras e significadoras: estas últimas seriam de ficção, ao contrário das primeiras, que consistiriam em configurações literárias de pessoas reais do passado [cf. Spang, 1998: 77]. Também neste caso a dúvida não se coloca no que diz respeito às narrativas em causa, mesmo na situação mais problemática, a narrativa *A Trança de Inês*, na qual podemos identificar personagens nitidamente ficcionais; estas são, no entanto, criadas em paralelo com outras cujas marcas de existência histórica são mantidas e respeitadas pela autora.

Tal já não resulta tão linear, contudo, se tivermos em conta as distinções de Thomas Pavel a este propósito. Este autor divide as personagens em “autochtones”, “immigrants” e “substituts” [cf. Pavel, 1988: 41], pelo que, para além da distinção mais simples entre personagem criada pelo autor (autóctone) e a que resulta da transposição para a ficção de um ser do mundo real (imigrante), teríamos ainda a particularidade da personagem «substituta», isto é, um ser ficcional ao qual o autor atribui o nome de uma figura histórica, alterando-a, contudo, de acordo com as intenções com que tenha procedido à recriação da personagem.

A dúvida, neste caso, coloca-se não já no âmbito das especificidades do romance de Rosa Lobato de Faria, mas no que se refere a determinadas partes da narrativa *A Rainha Morta...*. Cândido Franco recria, aqui, fases da vida de Pedro que não estão historicamente documentadas, mais concretamente as relativas à sua juventude, e que vão determinar, em grande medida, a apreensão pelo leitor de uma parte significativa da personalidade da personagem.

Ora, como define Pavel, “[l]a différence entre immigrants et substituts dépend de la fidélité de la représentation: alors que les immigrants qui élisent domicile dans les romans y apportent leur vraie personnalité, les substituts ne sont que des mannequins

---

<sup>92</sup> Hamon reconhece, por exemplo, que, devido à sua recorrência, ao reenvio constante a uma informação já fornecida, ao conjunto de oposições e semelhanças que as ligam, todas as personagens de uma narrativa desempenham permanentemente uma função anafórica [cf. Hamon, 1977: 124].

portant des masques manipulés et interprétés par l'écrivain" [Pavel, 1988: 42]. Devemos descobrir, portanto, se o autor utiliza o ser histórico para criar, a partir dele, uma personagem autónoma, com traços distintivos que lhe são próprios, ou se apenas pretendeu preencher os pontos de indeterminação [cf. Ingarden, 1973: 272] de um passado que, também em relação à vida das personagens, só nos chegou parcelarmente.

Neste caso específico, optamos pela segunda hipótese, uma vez que consideramos que a interpretação pessoal do autor assenta, em grande medida, nos factos conhecidos da personagem histórica, funcionando os elementos inventados como uma espécie de confirmação da ideia que o próprio autor construiu a partir dos dados de que dispunha. Deste modo, seríamos levados a concluir que, nas três narrativas, D. Pedro é concebido como «personagem imigrante» da realidade histórica para a ficção narrativa.

Também comum aos três autores é, sem dúvida, a elaboração do enredo em torno da mesma personagem central, D. Pedro. Embora, como já vimos, os títulos não o deixassem prever, é efectivamente esta a personagem principal dos três romances. Não temos qualquer dúvida em atribuir a classificação de protagonista em relação a D. Pedro, uma vez que, nos três casos, a importância do papel atribuído a esta personagem não apresenta paralelo em nenhuma outra personagem.

Já no que se refere à noção de «herói» não poderemos ser tão taxativos, até porque, na opinião de Philippe Hamon, é um conceito de difícil definição, mesmo tendo em conta parâmetros quantitativos, qualitativos ou outros [cf. Hamon, 1997: 46-48]<sup>93</sup>. Bakhtine mostra, de certo modo, esta dificuldade, ao referir-se à imobilidade interior que considera natural no romance realista: “La constance et l’immobilité intérieure du héros sont les prémisses du mouvement romanesque” [Bakhtine, 1984: 227]; no entanto, o autor abre uma excepção a que chama “roman de formation de l’homme”: “il y a un autre type de roman, beaucoup plus rare, qui présente l’image de l’homme en devenir. L’image du héros n’est plus une *unité statique* mais, au contraire, une *unité dynamique*” [Idem, *ibidem*].

Parece-nos óbvio que este tipo de romance deixou de ser uma raridade, aproximando-se mesmo do que será hoje a norma; daí que pensemos ser mais adequada

---

<sup>93</sup> Ainda assim, este autor tentou estabelecer critérios para uma designação adequada do herói, tendo em conta diversos procedimentos diferenciais: esta personagem recebe determinadas características distintivas; aparece mais frequentemente em cena, muitas vezes só; utiliza o monólogo; age de forma própria, rejeitando a passividade; possui marcas específicas do género em que se encontra; é avaliado pelo narrador, de forma explícita [cf. Hamon, 1977: 154-158].

ao herói da ficção actual a hipótese proposta por Glaudes e Reuter: “c’est un être énergétique tourné vers l’action qu’il pousse jusqu’au sublime, il entretient des rapports électifs avec le divin, c’est un médiateur entre les hommes et le monde surnaturel, il exerce sur les autres une puissante séduction qui lui permet de leur imposer son ascendant” [Glaudes / Reuter, 1996: 172].

Deste modo, se tivéssemos em conta a totalidade dos vectores indicados pelos referidos autores, dificilmente poderíamos classificar como «herói» a personagem D. Pedro em qualquer dos três romances em análise. Ainda assim, seria a personagem criada por João Aguiar aquela cujas características mais a aproximariam dessa noção, principalmente devido ao ascendente demonstrado em relação a todas as restantes<sup>94</sup>, bem como à propensão para a acção física, muito mais relevante neste romance que nos de Rosa Lobato de Faria e de Cândido Franco<sup>95</sup>. Por outro lado, as relações da personagem com o sobrenatural ou com o divino estão bastante mais presentes em *A Rainha Morta...* [cf. Franco, 2005: 220], embora também em *A Trança de Inês* possamos vislumbrar essa presença [cf. Faria, 2001: 214].

Aceitamos, contudo, que a noção de «herói» se ajustará melhor a outros subgéneros narrativos, pelo que nos ficaremos pela classificação, mais consensual, de «protagonista» para a nossa personagem. E, embora Michel Raimond afirme que o relevo da personagem não depende obrigatoriamente da sua complexidade psicológica [cf. Raimond, 1989: 179], pensamos que, neste caso concreto, podemos ligar a esta questão a distinção que Edward Forster estabelece entre personagens redondas e personagens planas, a que já antes aludimos.

Quanto a este assunto, se considerarmos a opinião de Aguiar e Silva sobre a diferença existente entre ambos os conceitos, facilmente concluiremos que D. Pedro não apresenta apenas um “traço recorrente próprio das personagens *planas*”, mas antes uma “multiplicidade de traços peculiar das personagens *redondas*” [Silva, 2002: 710]. Mas o próprio Forster adverte para um outro traço fundamental das «round characters»: a capacidade de surpreender o leitor ou, eventualmente, as personagens com as quais

---

<sup>94</sup> É o caso, por exemplo, das cenas finais da narrativa, aquando das cerimónias em Alcobça: o silêncio que se gera em redor do rei e das suas acções é elucidativo [cf. Aguiar, 2002: 124-127].

<sup>95</sup> No primeiro destes casos, tal deve-se ao facto de a acção ser, em grande medida, psicologicamente controlada e analisada pela personagem narrador [cf. Faria, 2001: 139-140]; no segundo, é também o narrador (não personagem, desta vez) que limita, em grande parte do romance, os momentos de acção, comentando-os e intercalando-os com descrições ou digressões por vezes longas [cf. Franco, 2005: 143].

contracena [cf. Forster, 1974: 85]. Estaria, assim, justificada a opinião de Porter Abbott segundo a qual “the complexity of round characters seems closer to the way people really are” [Abbott, 2004: 127].

Na análise dos próprios textos, encontramos sem dificuldade exemplos concretos que nos permitem ir ao encontro destas últimas coordenadas. Existem, nas três narrativas, diversos momentos em que a personagem age de forma autónoma, surpreendente mesmo. Em *A Trança de Inês*, essa tarefa está facilitada pela existência de um narrador em primeira pessoa, que permite o acesso aos pensamentos íntimos de Pedro: “Desafiava as leis da Igreja em nome das leis da Natureza. Iria contra tudo e contra todos, contra os homens, contra o Rei e contra Deus, para poder cumprir esta paixão fatal” [Faria, 2001: 39]; por outro lado, em *Inês de Portugal* esse efeito é conseguido através do contraste entre a actuação do rei e a reacção a esses actos, em momentos concretos, como as execuções em Santarém: “Só então todos compreendem e estremecem. Nunca, de memória de homem, houve em Portugal tamanha crueldade” [Aguiar, 2002: 108]; já Cândido Franco opta por nos revelar a mente de Pedro e os segredos de que mais ninguém suspeita, por exemplo, quanto à trasladação de Inês: “Andou isto a mexer dentro dele durante meses e anos. Foi o seu pensamento secreto e obsessivo ao longo das horas do dia e da noite. Idealizou-o até à mais pequena particularidade” [Franco, 2005: 193].

Devido ao seu carácter subjectivo, as personagens redondas possuem, portanto, diversos graus de profundidade e complexidade, conforme afirma Abbott [cf. 2004: 126], o que pode implicar mudanças sensíveis ao longo da sua existência no plano narrativo.

Se recuperarmos, a este propósito, as concepções já mencionadas de Joseph Ewen [cf. Rimmon-Kenan, 1989: 41], repararemos que, dos três eixos propostos para a classificação da personagem, já nos debruçámos sobre os que se reportam à complexidade e à «vida interior», encontrando-nos agora no âmbito do eixo do desenvolvimento.

Também no que se refere a este ponto, as personagens concebidas pelos três autores apresentam carácter mais dinâmico que estático, sendo evidentes os momentos de evolução, centrados nos acontecimentos fulcrais do encontro e paixão por Inês, bem como, evidentemente, da morte desta: “Quem pudera saber que mal os olhos do moço

infante pousassem no rosto de uma certa donzela tudo havia de mudar na sua alma” [Aguiar, 2002: 54]; “entre o rapaz que foste e o homem que depois virias a ser interpõe-se Inês, com o clarão de fogo da sua luz” [Franco, 2005: 45]; “a agonia de todas as horas, de todos os dias, de todas as noites, depois que te roubaram dos meus braços e me deixaram órfão do teu corpo, deserdado da tua trança, Inês” [Faria, 2001: 112].

Se tivéssemos que hierarquizar as personagens nos três romances, afirmaríamos, sem grandes dúvidas, que João Aguiar terá sido, destes autores, aquele que optou por atingir um menor nível de complexidade, vida interior e desenvolvimento da sua personagem, estando, por outro lado, Cândido Franco no pólo oposto. Isto dever-se-á, em grande medida, ao ponto de focalização escolhido para cada narrativa, aspecto que desenvolveremos mais tarde.

Em qualquer dos casos, no entanto, parece-nos indiscutível que estamos perante personagens modeladas, qualquer que seja a perspectiva assumida: os três autores oferecem-nos personagens nas quais encontramos diversos traços de carácter, bem como evidentes marcas de vida interior, para além de sofrerem claras alterações ao longo da sua existência narrativa.

As mudanças que as personagens sofrem durante o seu percurso também podem implicar alterações na função que exercem, pelo que poderemos chamar à análise alguns dos termos presentes no esquema actancial de Greimas, nomeadamente a oposição entre sujeito e objecto [cf. Greimas, 1973: 162]. A este nível, no entanto, não nos parece que haja muitos motivos de discussão, pois pensamos que, globalmente, os autores escolheram para D. Pedro a função de sujeito, seja enquanto o seu objecto é Inês e o seu amor, ou mesmo, numa fase posterior, quando apenas pretende a reabilitação da memória da amada e a recuperação da sua honra.

Mais interessante e profícua parece-nos ser a aplicação dos conceitos propostos por Claude Bremond, pelo menos quanto à possibilidade de a personagem alternar fases em que controla o avanço da acção com momentos em que é afectada pelos acontecimentos, sofrendo as consequências de atitudes de outros. Segundo este autor, é habitual que as personagens da narrativa assumam alternadamente o papel de agente e o de paciente [cf. Bremond, 1973: 174].

A este respeito, consideramos que a situação básica de *A Trança de Inês*, em que a personagem central se encontra, no tempo presente, hospitalizada e sob tratamento

psiquiátrico, configura um caso de personagem paciente, conforme a define o mesmo Claude Bremond: “Nous définissons comme jouant un rôle de patient toute personne que le récit présente comme affectée, d’une manière ou d’une autre, par le cours des événements racontés” [Bremond, 1973: 139]. Mas, no que se refere à personagem D. Pedro, aquela na qual devemos, afinal, centrar a nossa análise, tal já não acontece: é normalmente sua a iniciativa que faz evoluir a acção. Exceptuaremos a esta regra a cena da morte de Inês, que irá afectar fortemente Pedro, obrigando-o ao papel de paciente, ainda que de forma pontual [cf. Faria, 2001: 143-144].

Para além desta situação específica, encontramos uma diferença essencial entre *Inês de Portugal* e *A Rainha Morta*.... No primeiro destes romances, a personagem é o motor de toda a acção, é quem controla os acontecimentos e a sua evolução, ainda que outras personagens tentem condicionar a sua actuação<sup>96</sup>; bons exemplos de iniciativas suas que são levadas a cabo apesar das opiniões contrárias são a execução dos conselheiros e a exumação de Inês [cf. Aguiar, 2002: 108-110; 116-118]. Quanto ao segundo, o facto de Cândido Franco optar por revelar o crescimento da personagem acaba por mostrar que Pedro, tanto na infância como na juventude, viveu ao sabor dos acontecimentos, deixando aos outros a decisão sobre o seu futuro<sup>97</sup>; essa passividade estende-se até aos momentos de amadurecimento emocional, tanto com Constança como, principalmente, com Inês [cf. Franco, 2005: 112]. Na realidade, apenas depois da sua ligação a esta personagem D. Pedro atingirá uma maturidade que lhe permitirá assumir o controlo dos acontecimentos e, portanto, funcionar como agente na narrativa.

Ainda dentro da terminologia de Bremond, poderíamos questionar-nos quanto ao tipo de agente que encontramos em D. Pedro. Segundo o autor, devemos distinguir dois tipos principais: “l’agent *volontaire*, c’est-à-dire l’agent qui intervient avec l’intention d’affecter le patient [...]; l’agent *involontaire*, qui intervient avec une autre intention que celle d’affecter le patient” [Bremond, 1973: 146].

---

<sup>96</sup> É o caso de Álvaro Pais, que tenta, através de Afonso Madeira, alterar o destino dos prisioneiros, embora sem resultados: “Álvaro Pais há-de esperar, de olhos cravados na porta, que o ânimo do Rei se altere por sua intercessão. Ele entendeu, porém, que o mesmo será esperar ver um rio correr para a nascente” [Aguiar, 2002: 37].

<sup>97</sup> Por exemplo, na altura de decidir o casamento com Constança, “[o] rei português mandou chamar o filho, que se mostrava alheado do que se passava”; mais tarde, é o próprio D. Afonso que reflecte: “Aquele filho descurara sempre os seus interesses e parecia andar cego pelo mundo” [Franco, 2005: 48; 137].

Não nos parece que, em qualquer das narrativas, a personagem D. Pedro seja construída deliberadamente para assumir um papel de agente involuntário. Pelo contrário, as acções que a personagem promove são normalmente direccionadas para um objectivo e, portanto, para afectar de alguma forma o paciente: Inês, enquanto amante ou rainha morta a reabilitar; o pai, D. Afonso, por altura da guerra civil; o escudeiro Afonso Madeira, aquando da sua condenação e posterior castração; os conselheiros, no momento extremo da execução.

Um aspecto final afigura-se-nos inevitável numa classificação de personagens, mesmo que se trate, como neste caso, de figuras baseadas em seres reais, portanto com existência física comprovada. Referimo-nos à distinção, proposta inicialmente por Seymour Chatman, entre personagens abertas e fechadas. A este propósito, o próprio autor assegura a validade destes conceitos quando estejam sob análise figuras reais ou construções ficcionais delas derivadas: “Some characters in sophisticated narratives remain open constructs, just as some people in the real world stay mysteries no matter how well we know them” [Chatman, 1978: 118].

Na verdade, seria de esperar que narrativas cuja personagem principal é um rei português não pudessem escapar a um final conclusivo, provavelmente contemplando a própria morte do protagonista. Isso acontece, efectivamente, apenas com o romance de Cândido Franco, no qual a morte de D. Pedro é relatada respeitando os factos históricos conhecidos, procedendo o autor neste ponto até com assinalável pormenor [cf. Franco, 2005: 217-219]. Neste caso concreto, consideramos que a construção da personagem está perfeitamente concluída, e nem um apelo final à intemporalidade do mito altera, na nossa opinião, esse facto<sup>98</sup>.

A opção por uma personagem fechada ou aberta tem, segundo Cristina Vieira, implicações concretas: “o fechamento determina que o romancista deseja a conclusão da construção das personagens após o processo de leitura, enquanto a abertura indicia a vontade de que essa construção fique inacabada” [Vieira, 2005: 255]. Embora sejam evidentes as limitações que já referimos, é nossa opinião que Rosa Lobato de Faria e João Aguiar pretendem seguir o segundo dos caminhos aqui indicados, tentando, de algum

---

<sup>98</sup> No final, o narrador afirma que “[o] romance de Pedro e Inês tem uma porta que se abre para a noite cósmica, original, profunda”, “[é] um capítulo eternamente em aberto dum drama sem fim”, imaginando em seguida “a derradeira cena deste fantástico acontecimento”: “Inês sairá do seu túmulo ou da sua cápsula astral e Pedro fará o mesmo” [Franco, 2005: 220].

modo, deixar em aberto à capacidade interpretativa do leitor um aspecto final, talvez determinante, do todo que constitui a personagem [cf. Rimmon-Kenan, 1989: 61].

Em *Inês de Portugal*, o carácter aberto da narrativa é permitido por um mecanismo de separação nítida entre um ciclo que se fecha e outro que, por isso, se pode iniciar: após o desagravo a Inês, que está, enfim, vingada e coroada [cf. Aguiar, 2002: 127], é tempo de mudar o rumo: “O seu outro amor está lá fora e também o espera” [*Idem, ibidem*]. Quando D. Pedro caminha para a luz exterior e “ela finalmente se apodera dele e o absorve” [*Idem, ibidem*], a personagem está, na realidade, a recomençar um percurso que sofreu uma interrupção longa e importante, mas que não significou, em qualquer caso, o final de um caminho. O resto do percurso será, em parte, do conhecimento do leitor, mas, ainda assim, este detém a prerrogativa de o recriar. E, mais que isso, deixa-se em aberto a possibilidade de a personagem poder assumir traços de carácter diferentes, agora que finalmente pode sentir paz em relação aos acontecimentos do passado<sup>99</sup>.

Já em *A Trança de Inês* a aparente opção por um final conclusivo (a morte do protagonista) colide, logo à partida, com a própria textualização desse final: a última frase não contém qualquer pontuação [cf. Faria, 2001: 216], levando ao máximo possível o carácter inconclusivo da própria acção. Embora de outro modo, pensamos que o mesmo se consegue aquando da última aparição da personagem D. Pedro: também aqui (como em *A Rainha Morta...*), se apela para a intemporalidade e para a universalidade do mito; neste romance, no entanto, a ênfase é colocada não na espera passiva pelo fim dos tempos, mas na activa procura de novas experiências, mesmo que estas se prevejam tão dolorosas como as já vividas: “voltarei e voltarei e voltarei pelos séculos dos séculos para seguir de rastos a tua trança entretecida de luz” [*Idem*: 214].

Poderemos argumentar que em todas as existências de Pedro os traços básicos da personagem são comuns e que, por isso, a construção da personagem estaria fechada; mas em cada uma delas há outras características que, embora dependentes do tempo histórico vivido, dão origem a personagens únicas. Parece-nos, assim, que a possibilidade de novas experiências paralelas às relatadas deixa ainda, realmente, em

---

<sup>99</sup> A propósito da cena final do romance de João Aguiar, comenta Manuela Delille: “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 [...] readquire o equilíbrio anterior temporariamente perdido” [Delille, 2004: 196].

aberto a construção da personagem global que a autora pretendeu, na nossa opinião, criar, e a que deu, sempre, o nome de Pedro.

Pareceu-nos adequado relegar para o final deste já longo processo de classificação a distinção tipológica entre personagens abertas e fechadas, uma vez que esta é apenas visível, quase fatalmente, junto ao desfecho da narrativa. É tempo, portanto, de darmos por terminada a nossa tentativa de classificação do protagonista, para procedermos, seguidamente, à análise, com mais pormenor, dos diversos campos que concorrem para a sua caracterização.

## ***2.2. Aspectos de caracterização física***

Em primeiro lugar, consideraremos a caracterização física da personagem, mesmo tendo em conta que não estamos perante narrativas da época realista, nas quais as descrições muito pormenorizadas eram prática corrente, constituindo um processo crucial de representação do espaço e das personagens [cf. Reis, 1999: 440]. Será de crer, portanto, que as eventuais descrições físicas do protagonista assumam, nos romances actuais, características diversas das que agradavam aos nossos romancistas nos finais de oitocentos, o que não significará, no entanto, que lhes devamos conceder menos atenção<sup>100</sup>.

Se começarmos pela observação da indumentária, um indício muito útil relativamente ao carácter das personagens, segundo David Lodge [cf. 1999: 110], verificaremos que existem grandes diferenças nas estratégias utilizadas pelos três autores. Rosa Lobato de Faria, por exemplo, restringe ao mínimo estas indicações, apenas uma vez fazendo referência ao vestuário de D. Pedro, e ainda assim por se tratar de um momento em que esse aspecto tem importância simbólica: aquando da exumação de Inês, Pedro sente necessidade de explicar que, estando Inês viva no seu coração, não traja de luto, antes as suas “vestes são vermelhas, da cor do sangue derramado” [Faria, 2001: 196].

A diminuta presença de elementos descritivos, no caso de *A Trança de Inês*, não apenas quanto à indumentária da personagem, mas no que se refere, praticamente, a

---

<sup>100</sup> A propósito da descrição em geral, mas nela incluindo, obviamente, o retrato físico da personagem, Aguiar e Silva assinala que esse procedimento “não só veicula indícios e informações sobre as personagens, os objectos e os respectivos contextos situacionais [...], mas também gera significados simbólicos ou alegóricos que são indispensáveis para compreender as personagens e as suas acções” [Silva, 2002: 742].

todos os aspectos relativos à sua figura (como confirmaremos ao longo dos próximos parágrafos) deve-se, em grande medida, ao tipo de focalização escolhido; na verdade, o facto de se tratar de um narrador de primeira pessoa que se identifica com o protagonista causa, logo à partida, diversas dificuldades à apresentação da sua descrição física, praticamente limitada à auto-caracterização. Acresce ainda, neste caso específico, que a personagem D. Pedro não se centra, ao longo da acção narrada, sobre a sua própria figura, antes mostrando a sua preferência pelo objecto da sua paixão, tanto em vida como após a morte<sup>101</sup>; assim se explicará que a figura de Inês vá sendo construída ao longo do texto, enquanto as informações sobre a personagem principal, sempre prestadas de modo indirecto, são escassas, quase inexistentes no que diz respeito ao aspecto físico.

Especificamente quanto ao vestuário da personagem, *Inês de Portugal* situa-se num plano intermédio. Existem, realmente, algumas menções à sua indumentária, todas elas estrategicamente colocadas e simbolicamente significativas: para além da roupa de dormir, que, por tradição, se presume de cor clara, são mencionadas roupagens de cor vermelha ou negra, por vezes em conjunto, o que remete para o sangue e para a morte, elementos marcantes para a personagem [cf. Aguiar, 2002: 17; 59; 81; 116]. São ainda mencionados o “elmo” (em Canavezes), um “gibão” (em Alcanede) e “um pesado manto” acompanhado da “coroa” (em Alcobaça) [*Idem*: 17; 80; 119], sempre em situações específicas que justificam o seu uso pela personagem.

Bastante mais pormenorizado, Cândido Franco distribui a descrição da indumentária de Pedro ao longo da acção, fazendo coincidir também o carácter simbólico das cores com a natureza das diversas situações. Assim, quando Pedro enfrenta um touro, criando, no dizer do autor “uma cópula fantástica entre o dia e a noite, a morte e a vida”, não é estranha a opção por “umas calças de pano preto”, “uma camisa branca de linho, presa ao corpo com uma faixa larga de pano escuro” e “um lenço vermelho de seda a esvoaçar” [Franco, 2005: 170]. Mais tarde, quando se prepara a exumação de Inês, a própria acção exige que Pedro apareça sobre um “alazão negro”, “vestido de negro, o cabelo apanhado numa boina da mesma cor”, “envolvido numa capa preta, com grosso boldrié” [*Idem*: 205-206]. Em oposição, talvez para fazer notar a

---

<sup>101</sup> Em vida de Inês, o interesse de Pedro direcciona-se para a sua adoração; após a morte, a sua prioridade é a vingança, como mais tarde será a recuperação da honra da amada; em qualquer das situações, a personagem coloca-se sempre num plano secundário, sob o eterno fascínio de Inês [cf. Soares, 2001: 82].

alteração psicológica da personagem, pouco depois, quando acompanhava Inês a Alcobça, “Pedro trocou as suas vestes negras e sujas de terra por indumentária branca e lavada” [*Idem*: 211].

Complementarmente, o romance de Cândido Franco é o único a demonstrar elevado investimento na descrição corporal da personagem<sup>102</sup>, aspecto completamente inexistente nas restantes duas narrativas. Fazendo uso dos mecanismos de repetição e acumulação de informações que acabam por contribuir para a construção da imagem [cf. Bal, 1997: 125], o autor reforça o carácter fisicamente forte da personagem, ligando as menções de braços, pernas, mãos, dedos e ombros, a adjectivos como “grossas”, “largos”, “compridos”, “pesadas”, “fortes”, “rijos” ou “longos” [cf. Franco, 2005: 42; 87; 102; 194].

Aceitamos, claro, que os aspectos físicos não podem separar-se de outros elementos, relacionados com a aparência, a expressão, o modo de andar ou de estar; em conjunto, todos estes factores contribuem para, como diz Bakhtine, constituir a história do homem exterior [cf. Bakhtine, 1984: 55]. Por vezes, estabelece-se uma relação muito próxima entre estes aspectos e a própria actuação da personagem; embora analisemos este vector noutro ponto, pensamos ser relevante apresentar alguns exemplos que evidenciam a estreita ligação entre a descrição de gestos, expressões e acções da personagem e a sua própria caracterização. Trata-se, na maior parte dos casos, de caracterização indirecta, que não deixa por isso de ser significativa.

Também a este nível, é o romance de Rosa Lobato de Faria que nos apresenta menor número de referências, ainda assim em quantidade assinalável, se considerarmos a quase inexistência de outros elementos, como já antes mencionámos. Nesta narrativa, demonstra-se a grande tenacidade de Pedro pela longa cavalgada que aguenta para ver Inês, apenas para em seguida se sublinhar o seu carácter humano que o faz desmaiar de cansaço [cf. Faria, 2001: 59-60]; as divergências entre o corpo e o espírito verificam-se também nas várias alusões às insónias do rei, um modo de estar permanentemente em vigília por Inês, por vezes atraído pelas necessidades do corpo, que o levam a adormecer sentado ou sobre o cavalo [cf. *Idem*: 112; 198; 140; 175].

---

<sup>102</sup> O autor complementa estas descrições com alusões à idade da personagem, estratégia que não é usada pelos restantes autores (apenas em *A Trança de Inês* existe uma alusão aos “vinte e poucos anos” de Pedro [Faria, 2001: 60]); Cândido Franco sente a necessidade de ir assinalando o crescimento da personagem desde a infância (seis meses) até à idade adulta (a última menção concreta refere quarenta e um anos) [cf. Franco, 2005: 29; 215].

Da mesma forma, a ligação entre físico e psicológico é bem visível em *A Rainha Morta...*, quando se regista a evolução sofrida pela personagem: por altura do casamento com Constança, “tinha o hábito de comer com as mãos” e “não se lavava”, apresentando um “cheiro azedo de estrume” [Franco, 2005: 75; 77]; mais tarde, presume-se que por influência da sua proximidade com Inês, as referências negativas deixam de ocorrer, substituídas por alusões a roupa lavada e ao carácter saudável de Pedro [cf. *Idem*: 170; 211].

João Aguiar, paralelamente, prefere salientar, por um lado, a agilidade e a força da personagem [cf. Aguiar, 2002: 75; 124] e, por outro, a sua inquietude, expressa nas diversas referências aos seus movimentos e gestos bruscos ou impacientes [cf. *Idem*: 78; 100; 106]; desta forma, consegue-se consolidar a ideia de que, neste caso, o corpo é apenas um veículo da vontade da personagem, que por vezes não corresponde a todas as exigências: “A fúria faz cambalear o Rei”, que pode aparecer “um pouco curvado para a frente, como sem forças” ou “louco de raiva, com o corpo a tremer” [*Idem*: 27; 34; 52].

Evidenciam especial importância, nesta narrativa, os olhos, o rosto e a voz da personagem principal. São inúmeras as ocorrências destes elementos, contrariamente ao que acontece nos dois outros romances. Na verdade, não há qualquer referência aos olhos de D. Pedro em *A Trança de Inês*, enquanto que Cândido Franco apresenta poucas menções, ainda que de âmbito bastante díspar: um “olhar brilhante e vivo” quando o protagonista descobre a possibilidade de administrar justiça, uns “olhos abertos e inchados de sangue” na antecipação do encontro com os assassinos de Inês, os mesmos que “se lhe encham de lágrimas” nas cerimónias solenes de Alcobaça [Franco, 2005: 176; 197; 213]. Em João Aguiar não é só a quantidade de referências que é superior; o autor deu uma elevada importância a este elemento caracterizador, juntando-lhe por vezes atributos inesperados: são “olhos que brilham numa chama fria e queimam como a geada”, “febris” e com “um brilho de saudade”, um olhar devorador, “fixo”, mas que se torna vago, “longínquo”, quando Pedro se ausenta nos seus pensamentos [Aguiar, 2002: 20; 25; 35; 61; 74].

Como o olhar, o rosto é utilizado, em *Inês de Portugal*, de modo a insinuar o interior da personagem através de elementos exteriores; se, normalmente, a expressão é dura, fechada, impenetrável, como uma máscara fria, afinal o “rosto inexpressivo” pode ser forçado pelo sofrimento a romper a máscara dura, em situações especiais, como

aquando da exumação de Inês [cf. Aguiar, 2002: 22; 106; 116; 118]. A aparência de oposição entre o interior e o exterior da personagem torna-se também perceptível em situações extremas como, por exemplo, o confronto com os prisioneiros: o rei apresenta uma expressão de ódio tranquilo e serena ferocidade, ou mesmo um sorriso aberto, mas que ninguém poderá ver sem sentir medo [cf. *Idem*: 48; 81].

Cândido Franco, como aliás em outros aspectos, atinge grande pormenor na descrição do rosto da personagem central: a barba é elemento presente desde cedo, e mesmo os lábios e os dentes são mencionados; também os cabelos, moldura do rosto, são contemplados com diversas alusões directas [cf. Franco, 2005: 48; 79; 176]. Consideramos mais reveladoras, porém, as expressões que nos permitem deduzir algo mais da aparência descrita, que, embora em menor número que João Aguiar, também Cândido Franco explora: “a boca entreaberta e sôfrega, o rosto pálido como cera” ou o “rosto de urso nervoso, onde os lábios tremem e os dentes rangem” [*Idem*: 197; 200] parecem constituir exemplos bastante elucidativos, no caso presente, de correspondência entre o aspecto exterior e o íntimo da personagem.

Quanto a este ponto específico, o romance de Rosa Lobato de Faria é quase omissivo, já que apenas deparamos com uma única alusão às barbas da personagem, ainda assim sem grande relevância [cf. Faria, 2001: 140]. No entanto, no que se refere à voz, o último dos três aspectos que acima indicámos, o romance contém algumas menções que nos parecem merecedoras de atenção. A gaguez de Pedro, um dado historicamente atestado, é elemento presente ao longo da acção, mas acentua-se por altura da experiência traumática da morte de Inês [cf. *Idem*: 142]<sup>103</sup>. Para além desta característica, a autora expressa os estados de espírito da personagem através dos seus berros, gritos roucos ou mesmo urros medonhos [cf. *Idem*: 61; 143; 176]; estas referências adquirem um significado acrescido por se tratar de auto-caracterização, pois, segundo Hamon, o uso desta estratégia ajuda a criar um efeito de real que se torna importante para o próprio estatuto da personagem [cf. Hamon, 1983: 84].

Curiosamente, Cândido Franco apresenta uma utilização da voz da personagem algo próxima da que encontramos em *A Trança de Inês*. O autor associa à gaguez os balbucios e as palavras desafinadas típicos do ser tímido que Pedro é numa fase inicial [cf. Franco, 2005: 63; 77; 112]; mais tarde, quando o sofrimento sobrevém, o choro é

---

<sup>103</sup> Aliás, esta argumentação é também seguida por Cândido Franco, que, inclusivamente, utiliza esse elemento na textualização do discurso de Pedro a partir desse momento [cf. Franco, 2005: 166; 169].

acompanhado de gemidos e soluços [cf. *Idem*: 166; 175], até a personagem conseguir libertar os sentimentos através de gritos, rugidos furiosos ou rosnidos e urros de cólera [cf. *Idem*: 199; 200]; finalmente, os risos que vêm acompanhando os planos arquitectados por Pedro quanto a Inês transformam-se em gargalhadas [cf. *Idem*: 190; 207].

Em *Inês de Portugal*, a voz é ainda mais explorada do que os olhos ou a expressão do rosto. Parece ser através da voz que o autor presta mais informações ao leitor sobre o que a personagem sente ou como pretende agir em seguida; mesmo se “perfeitamente inexpressiva”, ou quando “não tem alma nem calor” [Aguiar, 2002: 21; 73], é possível captar significados tendo em consideração o contexto. Na maior parte das situações, no entanto, é o próprio narrador que, com adjectivos mais ou menos expectáveis, nos faz entender o estado de espírito do protagonista: a voz é “nítida e concreta” no juramento de Canavezes, “rouca e lenta” para silenciar as observações de Afonso Madeira, com “uma inflexão de ódio” quando se refere aos prisioneiros ou com “o cortante de uma lâmina” ao dirigir-se a Pero Coelho [*Idem*: 22; 35; 51; 81], mas torna-se um “rugido surdo” perante o anúncio de um crime de adultério, um “riso de desprezo” na altura da execução dos conselheiros, ou um “rugido fundo [...] de satisfação” quando finalmente a vingança é consumada [*Idem*: 89; 108; 110].

Pensamos que, pese embora a maior ou menor quantidade de elementos descritivos a nível físico colocados nas narrativas, os autores criaram um retrato completo da personagem aos olhos dos leitores. É bem verdade que *A Rainha Morta...* nos permite uma ideia muito concreta de como se apresentava, fisicamente, a personagem, até mesmo em diversas fases da sua existência, o que não acontece nos restantes romances; mas nem por esse facto deixamos de reconhecer alguns traços caracterizadores comuns, como a irritabilidade, a obstinação ou a solidão, pela abordagem aos elementos físicos que cada autor emprestou à sua personagem D. Pedro.

Provavelmente, as características aqui encontradas serão recuperadas e enfatizadas, enquanto outras certamente surgirão quando analisarmos novas vertentes da construção da personagem: é com essa expectativa que nos dedicaremos ao estudo dos tipos de discurso da personagem que, embora tenha sido um assunto afluído quando tratámos a voz como aspecto físico, pode obviamente permitir-nos chegar a outras conclusões relevantes.

### ***2.3. Qualidade e variantes do discurso***

Para além de poder contribuir para a determinação de diversos elementos, entre os quais a caracterização de outras entidades ficcionais, o discurso das personagens constitui, como é lógico, um importante elemento de auto-caracterização. Este discurso inclui o que a personagem diz sobre diversos assuntos, com as mais variadas motivações, mas também o modo como o diz e, menos objectivamente ainda, a forma como o autor apresenta ao leitor as palavras da personagem.

Sabemos que, como afirma Hawthorn, as personagens de um romance não utilizam a linguagem da mesma forma que uma pessoa a usará na vida real [cf. Hawthorn, 2005: 127], até pela pouca pertinência narrativa que terão, normalmente, as imprecisões vocabulares, as repetições desnecessárias, ou as incorrecções sintácticas, tão normais na produção linguística oral do dia-a-dia.

Para além destas diferenças, habitualmente subtis e que se incluem no acordo tácito estabelecido entre leitor e obra literária, surgem-nos, neste caso particular, três situações dignas de registo: o facto de a linguagem da época histórica retratada ser substancialmente diferente da que hoje conhecemos e utilizamos, resultado de uma transformação linguística que, no século XIV, não se encontrava sequer a meio de um longo caminho evolutivo; a circunstância de algumas personagens serem oriundas de outros reinos e, portanto, detentoras de outra língua, ainda que possamos considerar o caso especial do galaico-português, forma de expressão que poderia justificar uma aproximação linguística entre os falantes nativos das regiões galega e portuguesa; finalmente, a realidade histórica, textualmente comprovada nas crónicas, da gaguez de uma personagem, exactamente o rei D. Pedro.

Começando por este último problema, diremos que os três romances revelam soluções absolutamente diferentes e com efeitos também bastante díspares. Embora constitua um traço descrito por Fernão Lopes, uma fonte histórica confessada por João Aguiar (em referência paratextual [cf. Aguiar, 2002: 131]), o autor de *Inês de Portugal* não faz qualquer alusão a este aspecto ao longo da presença da personagem na narrativa. Opostamente, tanto Rosa Lobato de Faria como António Cândido Franco atribuem a D. Pedro esta marca, aproveitando, inclusivamente, como já mencionámos, o momento

traumatizante da morte de Inês para justificar a sua intensificação<sup>104</sup>. O autor de *A Rainha Morta...* faz, até, uma aplicação mais radical deste facto, explicitando graficamente a gaguez da personagem em todas as suas intervenções posteriores ao acontecimento trágico [cf. Franco, 2005: 169ss].

Por outro lado, a dificuldade que constituiria a distinção, no que diz respeito à linguagem utilizada, entre personagens portuguesas e castelhanas ou galegas, foi sumariamente eliminada pelos três autores, aliás de acordo com as opiniões de Kurt Spang, que considera lógica a opção por um idioma único, que será o do autor [cf. Spang, 1998: 82]. Ainda assim, existem alguns pormenores linguísticos que, embora pouco significativos, mostram que os autores não foram insensíveis a esta questão<sup>105</sup>.

Já no que se refere à adequação dos diálogos (e, eventualmente, dos monólogos) em relação à linguagem da época, podemos afirmar que este assunto constituiu uma preocupação séria para os três autores, levando-os inclusivamente a ultrapassar de modo claro o que Kurt Spang considera a tentativa de criação de um ar de autenticidade, que se consegue através da introdução no discurso de uma forma arcaizante ou dialectal de quando em quando [cf. Spang, 1998: 82].

Nestas narrativas, parece-nos evidente o cuidado posto na escolha de vocabulário adequado e na construção de expressões conotadas com a época medieval ou com essa fase da nossa língua. Assim, é constante a presença, em *Inês de Portugal*, de nomes (“pelote”, “gibão”, “escabelo”), verbos (“quedar-se”, “tarda”, “sofre” – este último, como sinónimo de «permite»), ou construções frásicas (“comendo suas viandas”, “fazendo boa maridança”) [cf. Aguiar, 2002: 14; 39]<sup>106</sup> que marcam o carácter epocal não só dos diálogos mas também das intervenções do narrador, uma vez que este, como veremos mais adiante com algum pormenor, privilegia a focalização de personagens inseridas no tempo da acção.

---

<sup>104</sup> Os dois autores utilizam, aliás, ideias algo paralelas: “A gaguez que me atormentava desde a infância tomou conta de mim. Como se a mesma mão que te aniquilara tolhesse agora a minha garganta e travasse a minha língua” [Faria, 2001: 142]; “O sofrimento daquele momento foi tão chocante, que lhe roubou a voz; em vez de falar ficou para sempre a gemer e a soluçar” [Franco, 2005: 166].

<sup>105</sup> Em *A Trança de Inês*, encontramos as expressões “Não passa nada” e “gracias mi amado” associadas à personagem Inês [cf. Faria, 2001: 31-32; 176], enquanto em *A Rainha Morta...* é Constança quem exclama: “— Ah, de verdade, que gostilho” [Franco, 2005: 103]. Não detectámos, em *Inês de Portugal*, qualquer exemplo deste género, isto é, expressões com identificáveis ressonâncias castelhanas (vocabulares ou sintácticas).

<sup>106</sup> A este respeito, salienta José Leon de Machado: “Na linguagem, João Aguiar utilizou, não só o vocabulário e certas expressões da época [...], mas serviu-se também da construção sintáctica arcaizante que muito contribui para recriar o ambiente histórico” [Machado, 1997].

Se bem que em menor quantidade, também *A Trança de Inês* demonstra uma boa adequação de vocabulário (“barbacã”, “bestas-feras”) e construções (“não sofreria ouvir mais”, “tão bela prática e tanta senhoria”) [cf. Faria, 2001: 19; 61; 142] ao facto de o narrador ser uma personagem que, em momentos delimitados, se identifica com acontecimentos de um tempo passado.

Em *A Rainha Morta...*, devido à separação entre personagens e narrador, torna-se mais nítida a diferença entre diálogos e narração. É clara a tentativa de incutir um cunho de época às intervenções das personagens, principalmente pela escolha vocabular (“filhar”, “lídimo”, “induzimento”, “boliço” [Franco, 2005: 132; 133]); no entanto, em paralelo com este procedimento, encontramos outras intervenções às quais o autor preferiu conferir um cariz mais ideológico ou mesmo filosófico, retirando-lhes, por isso, a maioria das marcas epocais e conferindo-lhes intemporalidade: “— A liberdade que há naqueles montados é em tudo superior ao ordenamento que os homens põem nas coisas. Vejo na solidão da natureza um respeito que me surpreende e prezo por isso a sua conveniência” [*Idem*: 49].

Na verdade, em termos de caracterização da personagem, as intervenções inesperadas, como algumas que encontramos no romance de Cândido Franco, são bastante mais reveladoras, ainda que se possam mostrar menos adequadas de um ponto de vista histórico ou mesmo narrativo. Os restantes autores conseguiram construir figuras historicamente muito sólidas e coerentes, mas pensamos que Cândido Franco terá assumido, conscientemente, a perda parcial da historicidade da personagem em favor do seu carácter mítico e intemporal, aspecto que João Aguiar preferiu não considerar (reforçando, antes, a sua vertente humana), enquanto Rosa Lobato de Faria conseguiu atingir este objectivo pela já antes aludida tripartição temporal.

Como temos vindo a verificar, até por alguns dos exemplos apontados, o discurso das personagens relaciona-se, de forma directa, com as relações estabelecidas entre as personagens, sofrendo ainda óbvias repercussões do controlo exercido pelo narrador sobre a personagem. Deixando o primeiro destes aspectos para momento mais adequado, centrar-nos-emos nesta altura nos tipos de representação discursiva que o narrador tem ao seu dispor, ao mesmo tempo que limitamos a nossa análise às exteriorizações do protagonista, que consideramos mais pertinentes para este efeito.

O processo mais comum de transcrição narrativa dos diálogos das personagens é o discurso directo. Efectivamente, o seu predomínio é evidente nos três romances sob

análise. Devemos salientar a especificidade da narrativa *A Trança de Inês*, cujo discurso acaba por ser totalmente constituído por um discurso directo muito especial da personagem principal, próximo do monólogo interior, compondo uma espécie de relato de Pedro a Inês<sup>107</sup>, em que estão presentes, inclusivamente, traços claros de linguagem oral, como a ligação frásica através de possíndeto: “[...] e me fui a meu pai El-Rei D. Afonso IV e lhe fiz saber que àquela D. Branca não a queria por infanta e muito menos por rainha e a mandaram para um convento e lá morreu” [Faria, 2001: 60].

No entanto, mesmo este modelo bastante fora do normal inclui transcrições de diálogos de outros tempos narrativos, nas quais, em todo o caso, predomina também o discurso directo, embora não detenha total exclusividade, conforme teremos oportunidade de comprovar.

Na realidade, uma forma tão habitual de representação como o discurso indirecto quase não é utilizada para dar a conhecer as intervenções do protagonista nestes romances. Nem João Aguiar nem Cândido Franco utilizaram este tipo de discurso, talvez devido ao facto de retirar toda a autonomia ao discurso citado, na opinião de Glaudes e Reuter [cf. 1996: 66]. Aliás, mesmo em *A Trança de Inês* os exemplos são reduzidos em número e em extensão, o que retira eventual significado à sua presença<sup>108</sup>.

Curiosamente, o discurso indirecto livre, um método discursivo que, habitualmente, produz bons resultados quando se pretende fundir a perspectiva da personagem com a do narrador [cf. Glaudes / Reuter, 1996: 67], quase não é utilizado nestes romances<sup>109</sup>, o que poderá revelar uma necessidade de separação dos sentimentos

---

<sup>107</sup> Este facto, corroborado por Lourdes Soares [cf. 2001: 82], evidencia a importância que Inês continua a deter na vida de Pedro, mesmo após a(s) sua(s) morte(s); para o protagonista, Inês continua, viva ou morta, a poder interferir na sua existência, como fica implícito no exemplo: “Vem ajudar-me. / Dissimula-te na sombra, condensa-te na chuva, adensa-te na névoa [...]. / E à hora d’alba, quando me vires dormindo, sufoca-me, mata-me, salva-me” [Faria, 2001: 148].

<sup>108</sup> Tal procedimento encontra-se apenas em alguns momentos nos quais Pedro recorda experiências especialmente fortes, como a ordem de execução dos conselheiros (“Cego de raiva ordenei que a Álvaro Gonçalves tirassem o coração pelas costas e a Pero Coelho pelo peito” [Faria, 2001: 173]) ou um encontro onírico com Inês, após a sua morte (“Jurei-te que nenhuma dona em todo o universo poderia jamais tomar o teu lugar” [Idem: 176]).

<sup>109</sup> Encontrámos apenas, para além de um caso de discurso indirecto livre em *Inês de Portugal* que não se relaciona com o protagonista [cf. Aguiar, 2002: 73], um outro exemplo, este relativo ao discurso da personagem central, no romance de Cândido Franco: “Não queria que Inês visse outras mãos e outros olhos, além dos seus. Além disso, para ele, Inês estava apenas a dormir num leito de terra um sono mais longo que os outros, nada mais. O ofício dos que morriam para sempre não cabia ali” [Franco, 2005: 206]. Na verdade, embora todo este excerto pudesse configurar um comentário do narrador, baseado no acesso omnisciente aos pensamentos da personagem, estamos convictos de que, considerando o contexto, se trata realmente de um exemplo de discurso indirecto livre.

e das acções da personagem em relação ao respectivo relato, levado a cabo pelo narrador.

Uma outra estratégia utilizada pelos autores corrobora esta ideia: o uso do discurso narrativizado, isto é, a transformação das palavras das personagens em evento diegético [cf. Reis / Lopes, 2002: 318-319]. João Aguiar utiliza pouco esta solução, restringindo-a a pequenas intervenções que não necessitam de explicitação concreta ou pormenorizada (“Troca apenas algumas palavras com Álvaro de Castro”; “Pedro solta um rugido fundo” [Aguiar, 2002: 66; 110]); Rosa Lobato de Faria, do mesmo modo, limita a utilização deste tipo de discurso a pequenas situações, sem demasiado relevo, e que correspondem a chamamentos ou ordens curtas (como, por exemplo: “chamo os meus homens”; “mando quebrar a tua sepultura” [Faria, 2001: 139; 196]).

Diferente é o caso de Cândido Franco, em cuja narrativa a presença do discurso narrativizado é visível desde o início, sofrendo contudo um assinalável acréscimo quantitativo a partir da morte de Inês [cf. Franco, 2005: 176ss]. Recordemos que o autor reflecte, a partir desse momento, a gaguez de Pedro nos exemplos de discurso directo que utiliza, e a opção da narrativização do discurso ter-se-á tornado uma alternativa interessante, até por também permitir alguma economia discursiva e obrigar a um certo afastamento da instância narrativa relativamente ao discurso da personagem<sup>110</sup>. Sem dúvida que, para este autor, o discurso narrativizado é um meio bastante útil como transição para os comentários do narrador sobre os acontecimentos e sobre a própria vida interior das personagens<sup>111</sup>.

Embora constitua, do mesmo modo, um processo eficaz de evidenciar a separação entre narrador e personagem, é curioso notar que o discurso directo se localiza exactamente no pólo oposto, no que se refere à fidelidade na reprodução do discurso da personagem. Segundo Glaudes e Reuter, este tipo de discurso preserva a independência das palavras citadas, pelo que constitui, assim, a forma mais mimética de representação da realidade discursiva [cf. Glaudes / Reuter, 1996: 67], tornando-se,

---

<sup>110</sup> Sobre este tipo de discurso, a que chamam “discours raconté ou narrativisé”, Glaudes e Reuter afirmam: “C’est l’état le plus distant et le plus réducteur de l’imitation des paroles prononcés par le personnage. Ses propos y sont condensés à l’extrême, au point qu’ils sont traités comme un simple événement et racontés comme tel” [Glaudes / Reuter, 1996: 66].

<sup>111</sup> O narrador criado por Cândido Franco é muito interventivo, não se coibindo de criticar abertamente as diversas personagens, inclusivamente Pedro: “Poupava-se bem na tua lenda este acto de crueldade fria e desumana. A carnificina de Santarém foi uma cena escusada [...]. Bem podias ter deixado cair este artigo sangrento do teu plano, que só ganharias com isso” [Franco, 2005: 202].

portanto, um instrumento privilegiado pelos autores para atingir a verosimilhança tanto da acção como da própria personagem.

Acreditamos que seja esta a principal motivação para o quase total domínio do discurso directo na representação das falas de Pedro em *Inês de Portugal*. Podemos apontar como hipótese alternativa o facto de, tendo esta narrativa tido origem num guião cinematográfico, o diálogo ser um ingrediente essencial que não sofreu grandes alterações mesmo após as transformações que originaram o romance; cremos, no entanto, que João Aguiar terá pretendido também distanciar o mais possível o narrador em relação à personagem, deixando a esta o caminho livre para uma actuação que, aos olhos do leitor, será autónoma mas também, em grande medida, voluntariamente solitária.

Esta última argumentação poderia igualmente adequar-se à narrativa de Cândido Franco. Apesar da existência de grande número de situações em que o discurso narrativizado foi opção consistente e significativa, como vimos pouco antes, na verdade o predomínio é, ainda assim, da presença de discurso directo. Não nos parece, contudo, até pela divisão quase equitativa entre estes dois tipos de representação gráfica do discurso, que a intenção do autor vá neste sentido; aliás, se avaliarmos as primeiras intervenções de Pedro reproduzidas em discurso directo, entenderemos que a concepção da personagem está, desde essa altura, tão dependente das suas acções quanto das suas palavras, ou mesmo em grau ainda mais elevado neste último caso<sup>112</sup>.

Não estaremos, portanto, perante uma demarcação por parte do narrador em relação ao caminho seguido pela personagem e ao seu destino final; antes se tratará de, logo desde muito cedo, preparar o leitor para um percurso singular, que Pedro justifica por si, não pela influência de Inês, embora a sua ligação tenha constituído um marco assinalável da evolução do infante, como atesta a plenitude expressa em determinadas exteriorizações da personagem: “—Sei tudo o que preciso saber. Sei tudo o que há para saber. Sei tudo o que quero saber. Sei tudo” [Franco, 2005: 122]<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> Pedro diz a sua mãe, acerca de D. Branca: “—Senhora, vossa filha não leva estrelas de Maio, nem traz no cinto a tez das flores” [Franco, 2005: 32]; mais tarde, mantendo em parte o carácter poético dessa intervenção, diz sobre o retiro da Serra d’el-Rei: “—Praz-me o recato bravio desta casa”; o narrador aproveita o ensejo para comentar que o infante dá assim a entender “o seu gosto pelos lugares retirados e selvagens” [*Idem*: 38], o que configura uma óbvia marca caracterizadora da personagem.

<sup>113</sup> Curiosamente, enquanto o autor parece querer criar uma aura de poesia à volta da personagem Pedro, muito por via da qualidade de alguns diálogos, em relação a Inês tal cuidado não é tão evidente, pois faz alternar na sua voz expressões de efeito bastante contraditório: “—Sentes o Sol quente que se cria no meu ventre”; “—Ai, que a criança me nasce num dia ledó, mas num repelão” [Franco, 2005: 122; 124].

Uma variante de discurso directo também muito usada por Cândido Franco é o monólogo interior. Neste caso específico, a utilidade desse processo é elevada, uma vez que o narrador onisciente permite-nos, assim, aceder à interioridade da personagem, sem ser necessário esperar pelas suas acções ou exteriorizações linguísticas, situação que seria quase impossível em certos momentos mais delicados, como quando Pedro nos demonstra a sua posição perante as críticas de D. Afonso, embora reagindo apenas no seu íntimo: “Este meu pai é um perro maldito, que anda sempre a entrar comigo. Morde a doer, nas minhas costas e, depois, pela frente, se for preciso e eu deixar, ainda me saca para fora as tripas” [Franco, 2005: 138].

Devido à característica básica que condiciona toda a estrutura narrativa do romance, em *A Trança de Inês* é difícil identificar a presença de monólogo interior; um exemplo que possamos assinalar<sup>114</sup> não será, certamente, significativo. Opostamente, vários exemplos são visíveis em *Inês de Portugal*, coincidindo com os momentos em que a focalização (interna) adoptada pelo narrador permite a revelação do íntimo da personagem principal, situação que vai ocorrendo em momentos fulcrais da acção, como a recepção aos prisioneiros [cf. Aguiar, 2002: 47-48], ou ainda nas alturas em que a solidão não permite alternativa viável à sua perspectiva narrativa [cf. *Idem*: 38]. Nestes momentos, o autor fomenta uma maior proximidade entre leitor e protagonista, o que resulta na mais fácil aceitação de acontecimentos posteriores, provocados pela personagem, e cuja explicação prévia foi, assim, facultada ao leitor.

Devemos ainda salientar a particularidade de, no romance de João Aguiar, alguns exemplos de discurso directo não serem identificados com os sinais gráficos convencionais (neste caso, o travessão). Parece-nos que, mais que um facto com repercussões na maior ou menor proximidade entre narrador e personagem, estamos perante um traço estilístico que o autor utiliza para além dos limites desta narrativa<sup>115</sup>, e que demonstrará uma atitude de transgressão consciente em relação a algumas regras tradicionais, identificável com as tendências pós-modernas, como já antes apontámos.

---

<sup>114</sup> Efectivamente, torna-se difícil distinguir o monólogo interior da voz do narrador, e apenas com a sua ajuda explícita as dúvidas se diluem: “E pensei / estou mais só do que nunca. Mais perdido, mais desamparado, mais infeliz que nunca. Sou um rei patético, lamentável” [Faria, 2001: 174].

<sup>115</sup> Embora este processo não se manifeste nos romances iniciais do autor, é possível encontrar exemplos concretos em narrativas tão diversas como *Navegador Solitário* (1996) ou os mais recentes *O Sétimo Herói* (2004) e *O Tigre Sentado* (2005).

Também Rosa Lobato de Faria assume essa atitude transgressora ao longo de *A Traça de Inês*; porém, embora se trate de uma estratégia habitual na sua obra<sup>116</sup>, a inexistência dos sinais convencionais do discurso directo nesta narrativa torna-se ainda mais natural e facilmente explicável pela coincidência entre a personagem que fala e o narrador que relata essa intervenção, ainda que a transcrição respeite a lógica do discurso directo (como verificamos, por exemplo, em: “Perdoai se raramente tenho sono, disse-lhes” [Faria, 2001: 61]).

Consideramos muito relevantes as escolhas do autor quanto ao tipo de discurso privilegiado relativamente a uma personagem específica. Parece-nos claro que uma opção sistemática pelo discurso directo não conduzirá, em princípio, às mesmas conclusões que o uso constante de uma estratégia menos comum, como, por exemplo, o discurso indirecto livre. Conforme sublinha Jeremy Hawthorn, “the writer of fiction has at his or her disposal a range of more or less distanced means whereby characters’ speech can be rendered” [Hawthorn, 2005: 129], e o privilégio de um destes processos em detrimento de outro pode indiciar a concordância, a preferência ou mesmo a identificação entre o narrador e a personagem, o que teria reflexos óbvios não apenas na caracterização da personagem, mas também na própria recepção que o leitor fará de tais características. Veremos este aspecto sob uma nova perspectiva mais adiante, quando abordarmos as questões relativas ao estatuto do narrador.

Por outro lado, devemos admitir que o discurso das personagens constitui apenas uma parte da sua actuação; como afirma Fernando Poyatos, “si tuviéramos que depender exclusivamente de las palabras utilizadas por esos personajes [...] y de unos cuantos signos de puntuación, perderíamos una parte muy importante del mensaje total” [Poyatos, 1976: 355]. Segundo este autor, há que ter em conta, para além dos aspectos linguísticos, elementos paralinguísticos ou cinéticos que acompanham as produções verbais: “hay muchas situaciones, sobre todo críticas, en las cuales se descodifican los mensajes a través únicamente de canales extraverbales, principalmente por la conducta kinésica” [*Idem*: 362-363]. Uma análise destes mecanismos, contudo, relaciona-se já com o campo abrangente das acções da personagem, que veremos em seguida com mais atenção.

---

<sup>116</sup> No caso desta autora, as marcas de transgressão literária que se aproximam das tendências pós-modernas são visíveis desde o início da sua produção narrativa. Estas especificidades de representação do discurso directo, por exemplo, mantêm as mesmas características em *O Pranto de Lúcifer* (1995), o seu primeiro romance, e continuam presentes no mais recente, *A Flor do Sal* (2005).

#### ***2.4. Particularidades da actuação da personagem***

De certo modo, já acima referimos, ainda que de passagem, algumas actuações da personagem principal dos três romances, designadamente as que se ligam de forma íntima com exteriorizações linguísticas. Nesta parte do nosso trabalho, no entanto, centraremos a atenção especificamente nos actos da personagem: naqueles que cada autor aproveitou das fontes históricas, mas também nos que criou propositadamente para a respectiva versão ficcionada da vida de D. Pedro.

Não é de estranhar que, habitualmente, o herói mantenha uma relação privilegiada com a acção, como afirma Lise Queffélec [cf. 1991: 238]. A personagem à qual atribuímos o estatuto de herói assume o seu protagonismo essencialmente pela acção; uma atitude global passiva dificilmente será compatível com esse estatuto, tal como o reconhecemos em termos clássicos. Assim, será compreensível que a figura de uma personagem histórica que classificamos como protagonista (e que tem alguns traços de herói, como vimos atrás) seja delineada através da sua participação em acções significativas, algumas das quais historicamente documentadas.

É de salientar a grande uniformidade quanto aos episódios históricos escolhidos pelos três autores para as respectivas narrativas. Há, efectivamente, um núcleo de acontecimentos verídicos ou, pelo menos, relatados nas crónicas medievais, que estes romancistas mencionam de passagem ou descrevem com algum pormenor, conforme as necessidades da sua trama narrativa. Assim acontece com o acordo de paz em Canavezes<sup>117</sup>, o pacto com o rei de Castela para a troca de prisioneiros<sup>118</sup>, a posterior tortura e execução destes, bem como a exumação e trasladação de Inês para Alcobaça.

---

<sup>117</sup> Todos os autores mencionam este acontecimento, embora João Aguiar o faça de modo historicamente irrepreensível e muito pormenorizado, logo no início da narrativa [cf. Aguiar, 2002: 17-23]; Rosa Lobato de Faria, por outro lado, faz uma menção breve do episódio, apenas para relativizar e justificar a quebra da jura enunciada nessa altura [cf. Faria, 2001: 169]; no que se refere a Cândido Franco, o episódio é descrito como um caminho de acesso à fase mais activa da personagem, que os seus pensamentos revelam: “A guerra com o meu pai chegou ao fim, agora vai começar a vera guerra comigo” [Franco, 2005: 169]; curiosamente, este autor coloca o rei em Lisboa por altura das pazes de Canavezes, enquanto Rui de Pina dá a entender a sua presença em Guimarães [cf. Pina, 1936: 198-199], opção adoptada por Rosa Lobato de Faria.

<sup>118</sup> Neste caso, é Rosa Lobato de Faria quem descreve com mais pormenor os acontecimentos, embora alguns aspectos divirjam da referência cronística (o número dos castelhanos trocados, por exemplo: a autora menciona apenas dois, mas João Aguiar e Cândido Franco nomeiam quatro, fazendo eco de Fernão Lopes [cf. Faria, 2001: 173; Aguiar, 2002: 27; Franco, 2005: 192; Lopes, 1994: 143]); estes dois últimos romancistas, embora mostrem conhecer todos os pormenores, apenas mencionam o facto, dando mais importância às execuções que dele decorrem; ambos focam, essencialmente, a espera de D. Pedro, salientando a sua agitação psicológica [cf. Aguiar, 2002: 38-39; Franco, 2005: 197-199].

A tortura e a subsequente execução de Pêro Coelho e Álvaro Gonçalves constituem um dos episódios que mais elementos em comum apresentam nas três versões. Embora resuma as incidências, Rosa Lobato de Faria consegue transmitir a vontade de vingança de Pedro, bem como a sua incapacidade para controlar o ódio que sente [cf. Faria: 2001: 173-174]. Cândido Franco duplica os efeitos deste episódio através da antecipação dos acontecimentos pelo protagonista, depois reforçada pela descrição do confronto entre o rei e os prisioneiros e da crueza da execução destes, elementos que são aproveitados pelo narrador para secundar a crítica iniciada pelo próprio cronista do rei quanto à sua desnecessária crueldade e à quebra da palavra dada [cf. Franco, 2005: 202-203]. Apesar do registo basicamente factual e descritivo, também João Aguiar salienta a excessiva violência do episódio, chamando ainda a atenção para o isolamento do rei relativamente a todos os presentes, apanhados de surpresa perante os pormenores das execuções [cf. Aguiar, 2002: 107-110].

A mesma sensação de isolamento é cultivada em *Inês de Portugal* nos procedimentos da exumação de Inês e do cortejo até Alcobaça [cf. Aguiar, 2002: 116-119]: são estes os momentos em que Pedro mais se assume como uma «round character», capaz de surpreender as restantes entidades ficcionais e, de certo modo, também o leitor: o confronto com a abadessa, em Santa Clara, prolonga-se até Alcobaça, alastrando a outras personagens, o que permite a Pedro reforçar a sua autoridade através da revelação do casamento secreto com Inês<sup>119</sup>. Em *A França de Inês*, todo o envolvimento do cortejo fúnebre (bem como os seus antecedentes e o que se lhe seguirá) remete para a loucura de Pedro, o que a autora aproveita para introduzir o aspecto lendário do beija-mão [cf. Faria, 2001: 199-200]. Também em *A Rainha Morta...* não se dispensa essa cerimónia de contornos tétricos [cf. Franco, 2005: 211], embora Cândido Franco tenha preferido, neste momento da narrativa, destacar o regozijo com que Pedro leva a efeito todos os pormenores da exumação e do cortejo, terminando até, em Alcobaça, comovido “até à raiz da alma”, “enquanto

---

<sup>119</sup> O autor reconstituiu este episódio histórico, alterando o local e a data da declaração mas mantendo os restantes factos: o casamento teria ocorrido em Bragança, as testemunhas são igualmente as aludidas por Fernão Lopes, mas a revelação terá acontecido em Cantanhede, não em Alcobaça [cf. Lopes, 1994: 125]. Curiosamente, é João Aguiar o único dos autores a mostrar algumas desconfianças quanto à veracidade destas declarações do rei [cf. Aguiar, 2002: 125]; tanto Rosa Lobato da Faria como Cândido Franco aceitam como verdadeiro esse acontecimento, apontando a primeira uma data coincidente com um facto histórico documentado (a doação de uma quinta a Inês) [cf. Faria, 2001: 77], enquanto o segundo resume as indicações da crónica quanto às declarações de Cantanhede e Coimbra, localizando no entanto a cerimónia em Alcobaça [cf. Franco, 2005: 147; 196-197].

os olhos se lhe encham de lágrimas e o coração de felicidade, como se estivesse no dia da sua boda” [*Idem*: 213].

A estes acontecimentos essenciais, que funcionam como uma forte estratégia de veridicção narrativa, para além de contribuírem, como vimos, para a caracterização da personagem, os autores acrescentam outros, talvez apenas significativos para o efeito pretendido em cada romance. É assim que João Aguiar reconstitui a acusação de adultério a Afonso Madeira, de que irá resultar a sua castração, localizando estes factos em Alcanede [cf. Aguiar, 2002: 99], aspecto não mencionado na crónica de Fernão Lopes, em que a ocorrência é descrita com a intenção de ilustrar a imparcialidade do rei quanto à aplicação da justiça [cf. Lopes, 1994: 37-38]. Este episódio, apenas enumerado, juntamente com outros exemplos, por Cândido Franco [cf. 2005: 178], serve de motivo a Rosa Lobato de Faria para abordar a hipótese da relação homossexual de Pedro com o seu escudeiro, cuja castração se ficaria a dever mais à traição ao rei do que ao adultério documentado por Fernão Lopes [cf. Faria, 2001: 177-178].

Também a relação íntima com Teresa, de que viria a resultar o futuro D. João I, é trabalhada por Rosa Lobato de Faria e por Cândido Franco, este último com grande pormenor. Nos dois casos, há uma preocupação com a ligação de Inês a este envolvimento físico, quer por ter sido ela a conduzir os passos de Pedro [cf. Faria, 2001: 178], quer porque este, “quando pensava na vida de Teresa [...] era sempre o cheiro de Inês que lá ia encontrar” [Franco, 2005: 181]. Ao contrário de determinados episódios que os autores mencionam de forma breve<sup>120</sup>, este caso específico (que não assume qualquer importância na narrativa de João Aguiar<sup>121</sup>) é um exemplo flagrante que evidencia a possibilidade de utilizar acontecimentos de base histórica para, acrescentando elementos ficcionais ou dando-lhes uma interpretação pessoal, os transformar em factores significativos na tessitura narrativa.

---

<sup>120</sup> No que se refere a *Inês de Portugal*, é o caso da condenação à morte dos dois escudeiros acusados do assassinio de um judeu [cf. Aguiar, 2002: 75]; em *A Rainha Morta...*, há uma menção breve às cortes de Elvas, momento significativo do reinado de D. Pedro, mas outros acontecimentos são igualmente relatados com algum pormenor: o casamento com Constança, a preparação da guerra civil ou as ordens quanto à construção dos túmulos [cf. Franco, 2005: 62; 168; 193; 216].

<sup>121</sup> Pensamos que, neste caso concreto, a ligação com Teresa (que é apenas mencionada de passagem, a propósito das relações de Pedro posteriormente à morte de Inês [cf. Aguiar, 2002: 28-29]), apesar da sua inegável importância futura, não tem lugar relevante na estrutura do romance, tal como acontece, aliás, com a personagem Constança: como o título já indicia, *Inês de Portugal* foca em exclusivo a forma como Pedro se relacionou com a personagem Inês e de que modo foi influenciado pelas incidências dessa relação.

Constatamos facilmente que, nos três romances, existem acontecimentos sem qualquer paralelo nas crónicas, e que por isso deveremos considerar puramente ficcionais. Parece-nos compreensível que se manifeste principalmente aqui a liberdade dos autores quanto à construção da personagem, embora entendamos que esta caracterização constituirá apenas um complemento da que já foi construída através da actuação historicamente comprovada. Como podemos concluir das observações de Mieke Bal, determinados detalhes relacionados com acontecimentos específicos podem ser reveladores do carácter de uma personagem [cf. Bal, 1997: 124]; assim, não será por acaso, mas antes para salientar a força da atracção exercida por Inês sobre Pedro, que João Aguiar descreve a cavalgada desenfreada de Chaves à Galiza para a encontrar [cf. Aguiar, 2002: 40], ou que Rosa Lobato de Faria faz o mesmo relativamente à viagem de Alcobaça a Albuquerque [cf. Faria, 2001: 59-60]. Também não nos parece casual que, nos três casos, sejam criadas significativas situações de isolamento de Pedro, quer na altura da morte de Inês [cf. *Idem*: 140-141], quer durante a concepção da sua trasladação [cf. Franco, 2005: 189-190], quer ainda nos momentos de ausência anteriores à execução dos conselheiros [cf. Aguiar, 2002: 59-60].

Globalmente, não podemos deixar de assinalar a grande diferença que existe na quantidade de acções da personagem presentes no romance de Cândido Franco relativamente aos dois restantes. Parece-nos que João Aguiar e Rosa Lobato de Faria restringiram o mais possível os actos da personagem, limitando o seu número à actuação significativa no que diz respeito à sua caracterização e ao avanço da acção narrativa. Tal não acontece no romance de Cândido Franco: muitas acções descritas pelo narrador seriam, na nossa opinião, supérfluas tanto para a evolução da intriga como para a construção da personagem por parte do leitor<sup>122</sup>, facto que só em parte se explicará pela opção do autor em detalhar as diversas fases da vida do protagonista.

Segundo Elisabeth Wesseling, a parte mais arriscada da produção de narrativas históricas reside na combinação de personagens inventadas e documentadas, pois pode sobrevir um conflito entre as respectivas actuações [cf. Wesseling, 1991: 169]; ora, o mesmo é válido para as vertentes histórica e ficcionada de uma mesma personagem, se

---

<sup>122</sup> Servindo-nos dos conceitos avançados por Porter Abbott, que consideramos próximos das noções de «função cardinal» e de «catálise» (com origem em Roland Barthes), embora não coincidentes, diríamos que os dois primeiros romances se compõem, na quase totalidade, de «constituent events», enquanto neste último predominam os «supplementary events», “without which the story would still remain intact” [Abbott, 2005: 21].

as respectivas características se tornarem incompatíveis. Na realidade, como nos diz Kurt Spang, o novelista possui maior liberdade que o historiador na recriação das personagens históricas, podendo inclusivamente atribuir-lhes características que não existiam na realidade [cf. Spang, 1998: 78], prerrogativa que, na nossa opinião, Cândido Franco aproveita, muito mais que os restantes dois autores, já que explora em detalhe vertentes não documentadas da vida da personagem.

Apesar disso, não nos parece que se verifique, neste caso particular, uma séria discrepância entre as acções historicamente comprovadas e as que o não são. Na verdade, consideramos que, em *A Rainha Morta...*, existe antes uma divisão nítida entre dois conjuntos distintos de acções: as que revelam apenas uma personagem absolutamente simples e normal, com a sua infância povoada de liberdade e rebeldia, mais tarde marcada pelos seus problemas relacionais com o progenitor ou a esposa, para finalmente atingir uma pacatez doméstica cheia de simplicidade [cf. Franco, 2005: 37; 102; 105; 147]; e, em oposição, os acontecimentos que remetem para um ser extraordinário, próximo do estatuto de entidade sobre-humana, capaz de actos cujo significado transcendente não é descurado pelo narrador.

O caso mais flagrante desta última vertente, no romance de Cândido Franco, relaciona-se com o touril que constitui “o primeiro acto cultural de Pedro, com simbolismo geral” que o liga ao protagonista: esclarece o narrador que “[e]le tanto é, com as suas iras e os seus desgostos, o sol negro da noite que o touro corporiza, como [...] a força humana decidida a descer aos infernos, para fitar de frente as trevas monstruosas” [Franco, 2005: 43]. Mais tarde, esse mesmo touril será palco da luta física entre o protagonista e dois touros, situação após a qual é mais uma vez o narrador quem desvenda o seu significado oculto: “A vida é uma arena e a arena, em ponto pequeno, é a vida. Estão lá as forças subterrâneas e as astrais, as negras e as solares [...]. Tourear é fintar as forças incontroladas da morte, constituindo-se esse acto como o princípio revelador do drama cósmico e humano” [*Idem*: 173].

Em termos genéricos, achamos que esse grande desfazimento entre a personagem simples e normal, que age de forma familiar, doméstica, em conformidade com as preocupações do dia-a-dia, e a figura complexa, capaz de actuações inesperadas, cheias de significado metafísico, é inteiramente assumido pelo autor. A coexistência, numa só personagem, de alguém que “acomodara o interior da casa e alargara o

estábulo, dividindo-o em vários compartimentos” [Franco, 2005: 147] com outro ser, qual “Ulisses moderno que descera ao reino das almas mortas e de lá voltara intacto e sem nódoa” [*Idem*: 217], será o modo de o autor mostrar que aquilo que em Pedro existia de extraordinário, em potência, poderia nunca vir a manifestar-se sem a influência decisiva do seu amor mítico por Inês.

Na verdade, esta distinção relaciona-se também, genericamente, com os conceitos de «agente» e «paciente», propostos por Claude Bremond [cf. 1973: 134], de que já antes nos socorremos. Numa parte assinalável da narrativa, Cândido Franco salienta o carácter passivo de Pedro, mostrando a sua submissão à actuação de outros: por diversas vezes ocorre a chamamentos do rei [cf. Franco, 2005: 48; 53; 136], casa com Constança forçado pelo pai e visita-a depois contrariado [cf. *Idem*: 48-50; 76; 77; 105], aceita o afastamento forçado de Inês, refugiando-se na recordação da vida passada, actuação que repete após a morte da amada [cf. *Idem*: 92-93; 101; 102; 177].

O conjunto de atitudes passivas conducentes à definição de personagem paciente, que acabámos de ilustrar, constitui, de facto, uma presença no romance de Cândido Franco que não é visível nas restantes duas narrativas. Embora ambas estas funcionem, substancialmente, através da recordação de actos passados, na realidade, nos dois casos apenas se recupera desses tempos um conjunto de actuações marcantes, em que o protagonista se assume, claramente, como o agente da acção: é a ele que compete a decisão sobre o caminho a seguir, quanto aos procedimentos a tomar, ainda que seja o único a pensar desse modo e que muitos venham a sofrer as consequências das suas decisões (veja-se o caso emblemático da trasladação de Inês).

Rosa Lobato de Faria demonstra, de forma clara, a diferença entre o protagonista que, embora activo, se submete ao amor, ajoelhando perante Inês e beijando-lhe os pés, e aquele que, após o desaparecimento da sua amada, procede de modo aparentemente insensível na exumação e na posterior trasladação de Inês [cf. Faria, 2001: 62; 196-197].

É natural que a personagem sofra evoluções, por vezes muito significativas; como afirma Mieke Bal, “[t]he changes or transformations which a character undergoes sometimes alter the entire configuration of character” [Bal, 1997: 125]. Esta situação pode ocorrer, principalmente se algo violento ou traumatizante acontecer, colocando-se no caminho evolutivo da personagem, como sucede neste caso específico.

Embora de modo diverso, também João Aguiar evidencia a separação entre a actuação de Pedro antes e depois da morte de Inês, reflectindo a importância simbólica desse momento trágico na personalidade do protagonista: a actuação descuidada do apaixonado no sarau, a cavalgada impaciente até Monterrei ou a primeira intimidade com Inês [cf. Aguiar, 2002: 39-40; 46-47; 54-55] mostram a possibilidade de uma existência feliz; todos os procedimentos relativos à vingança sobre os conselheiros e mesmo a trasladação de Inês [cf. *Idem*: 47-53; 116-118] revelam, pelo contrário, um ser torturado pela vida, para quem uma eventual felicidade futura será sempre relativa e ensombrada pelos fantasmas do passado.

Ainda utilizando concepções da responsabilidade de Bremond que também já tratámos, mesmo que de modo sucinto, parece-nos útil e decorrente das considerações anteriores analisar as acções atribuídas a D. Pedro, pelos vários autores, sob o ponto de vista da capacidade de controlo sobre os próprios acontecimentos por parte da personagem. Por outras palavras, consideramos interessante verificar se, nos três romances, predomina a concepção do protagonista enquanto agente voluntário ou se, pelo contrário, se verifica que a personagem acaba por agir de forma involuntária [cf. Bremond, 1973: 135], limitado por condicionantes de alguma ordem.

Conforme já antes apontámos, João Aguiar e Rosa Lobato de Faria concebem a personagem D. Pedro, genericamente, como agente voluntário: se exceptuarmos o momento da morte de Inês, todas as suas acções são propositadamente direccionadas à consecução de determinados objectivos. Contudo, consideramos que os acontecimentos passados, bem como o contexto em que a personagem se integra, constituem condicionantes pertinentes relativamente às possibilidades de escolha quanto ao seu modo de agir.

Esta evidência é mais facilmente verificável em *A Rainha Morta...*, principalmente devido ao facto de o narrador facultar o acesso constante ao íntimo da personagem. Assim, o percurso do protagonista torna-se mais previsível aos olhos do leitor<sup>123</sup>, já que este último acompanha em permanência as motivações que a personagem encontra para a sua própria actuação<sup>124</sup>. De certo modo, um mecanismo paralelo é utilizado em *A Trança de Inês*, embora nesse caso se assuma a loucura da

---

<sup>123</sup> Mieke Bal considera que, embora as personagens históricas sejam mais fortemente determinadas que as não referenciais, “every character is more or less predictable, from the very first time it is presented onwards” [Bal, 1997: 122-123].

<sup>124</sup> Como mero exemplo, podemos apontar a descoberta do corpo de Inês por Pedro e as resoluções que este toma em seguida, relativas ao levantamento em armas contra o rei [cf. Franco, 2005: 165-167].

personagem responsável pela narração, o que pode permitir alguma quebra na lógica de causalidade narrativa<sup>125</sup>. Já em *Inês de Portugal* a estratégia utilizada é diferente, pois o leitor apenas tem acesso ao íntimo do protagonista em momentos determinados da acção, recebendo os restantes acontecimentos através da reacção de outras personagens, comungando da sua surpresa<sup>126</sup>.

Globalmente, continuamos convictos de que a intenção dos três autores terá sido a criação de um protagonista agente voluntário, ainda que sejamos sensíveis à passividade que a personagem denota em grande parte do romance de Cândido Franco, como vimos. No entanto, temos que colocar a hipótese de, em certo grau, as condicionantes que acima identificámos poderem transformar a personagem numa espécie de agente involuntário, às ordens de um destino cuja missão única é a criação do mito<sup>127</sup>; ficariam, assim, restritas as alternativas verdadeiras à linha de acção da personagem, da mesma forma que seriam limitadas, em grande medida, as relações que o protagonista estabelece com as restantes personagens, pelo menos a partir de determinado momento da acção.

### ***2.5. Natureza e importância das relações com outras personagens***

Referindo-se genericamente à caracterização de personagens, William Harvey assegura: “By far the most important of contexts is the web of human relationships in which any single character is enmeshed” [Harvey, 1970: 52]. Restringindo a nossa interpretação às relações intra-textuais<sup>128</sup>, podemos efectivamente afirmar que este

---

<sup>125</sup> Neste romance, a viagem pelas estradas da Europa com o cadáver de Inês [cf. Faria, 2001: 154] funcionará sempre como uma surpresa para o leitor, por muito que a personagem tente justificar essa acção, já que os seus argumentos se regem por princípios particulares, que não poderão suscitar a total compreensão do leitor [cf. *Idem*: 207; 211].

<sup>126</sup> É o caso dos acontecimentos que rodeiam a execução dos conselheiros, em cujo final ainda se mantêm lógicas as reflexões da personagem: “Era então para isto tanta lenha, pensa atordoadamente Álvaro Pais, que uma tontura faz cambalear” [Aguiar, 2002: 110].

<sup>127</sup> Excepto em *Inês de Portugal*, onde as menções ao destino se resumem aos passos de Inês em direcção à morte [cf. Aguiar, 2002: 45; 97], a presença de uma entidade superior que determina o futuro da personagem é assumida de forma explícita: em *A Trança de Inês* é a própria personagem D. Pedro que põe a hipótese de ser “o peão de um jogo de deuses” [Faria, 2001: 141], enquanto Cândido Franco, depois de dar a entender a inveja do destino pelo amor puro vivido por Pedro e Inês [cf. Franco, 2005: 119], acaba por elevar o protagonista ao estatuto do herói clássico que “se rebelara contra os limites do destino humano e o recapitulara a seu modo” [*Idem*: 215].

<sup>128</sup> Deixamos de parte eventuais relações inter-textuais ou mesmo meta-textuais, que nos parecem implícitas no conceito de “présentation mixte” que Bourneuf e Ouellet indicam, esclarecendo, a este propósito, que “dans la grande majorité des oeuvres romanesques, la présentation des personnages vient à la fois de l’intérieur et de l’extérieur de la narration elle-même” [Bourneuf / Ouellet, 1975: 203].

elemento se reveste de particular importância no contexto da construção do protagonista, nos três romances que vimos analisando.

Tal como acontece no que concerne às acções da personagem principal, como assinalámos anteriormente, também a relação que se estabelece com algumas personagens é sensível ao acontecimento marcante da morte de Inês de Castro. Por um lado, como acontece em *Inês de Portugal*, temos acesso em primeiro plano ao tempo posterior a essa ocorrência, e apenas momentaneamente nos é possível comparar a situação presente com o passado, que se mostra perceptível através da memória de algumas personagens específicas, portanto passível de pontos de vista subjectivos. Por outro, conforme se verifica de modo mais evidente em *A Rainha Morta...*, a execução de Inês marca a alteração drástica das relações de Pedro com determinadas personagens, designadamente o conselheiro Diogo Lopes Pacheco e também, claro, o rei D. Afonso.

Especificamente nesta narrativa, é dado algum relevo à personagem de Diogo Pacheco, ao contrário dos restantes romances, onde a sua presença é quase totalmente limitada à fuga para evitar a prisão. Cândido Franco, em oposição, realça a presença do conselheiro de D. Afonso junto de Pedro desde muito cedo, apresentando-o como o “elo sem quebra entre a corte e o príncipe”, responsável pelo “sentido de governação, que mais tarde veio a mostrar”, e, de certo modo, constituindo-se uma espécie de “pai substituto de Pedro” [Franco, 2005: 42]. No entanto, embora chegue a funcionar como confidente do príncipe [cf. *Idem*: 60], o seu estatuto sofre uma alteração flagrante devido à sua participação nos acontecimentos de Santa Clara. Nesse momento, todo o passado de dedicação deixava de ter qualquer significado [cf. *Idem*: 199], situação que Pedro só viria a alterar quando, já pacificado e próximo da morte, decidiu “perdoar ao antigo aio [...] e restituir-lhe todos os bens” [*Idem*: 218].

Este grau de evolução nas relações de Pedro não se repete no que se refere a qualquer outra personagem. É verdade que se nota, relativamente a D. Afonso, um acréscimo dos sentimentos negativos de Pedro, o que justificará a subsequente guerra civil; no entanto, já muito antes se chegara a um “divórcio definitivo” entre os dois, sendo D. Afonso “um modelo a evitar” para o filho [Franco, 2005: 61]; muito antes da morte de Inês, já Pedro evidencia uma “cólera sem limite” [*Idem*: 138] que, embora se desvaneça parcialmente, ao longo do tempo, é ainda a causa de Pedro não sentir tristeza pela morte do pai [cf. *Idem*: 148; 188]. Rosa Lobato de Faria e João Aguiar focam

essencialmente a fase final das relações entre pai e filho, salientando ambos a culpa que Pedro atribui a D. Afonso [cf. Faria, 2001: 146; Aguiar, 2002: 39]; embora não nos seja dado saber quais são exactamente os sentimentos de Pedro para com o rei, em *Inês de Portugal* (uma vez que a acção principal tem lugar após a sua morte), o que fica implícito não difere muito do que se explicita em *A Trança de Inês*: Pedro desejava “um encontro corpo-a-corpo com ele em que pudesse degolá-lo como ele mandara fazer a Inês” [Faria, 2001: 147].

Ligeiramente diferente, a figura da mãe (ausente no romance de Rosa Lobato de Faria<sup>129</sup>) é construída por Cândido Franco à imagem da do rei, embora esbatida por uma posição secundária da rainha que fez com que “as tensões que Pedro foi acumulando, ao longo da adolescência, com o pai foram sempre muito mais aflitivas do que aquelas que contraiu episodicamente com a mãe” [Franco, 2005: 134]. A apresentação de D. Beatriz com a dupla carga de rainha e mãe em *Inês de Portugal*, que denota a existência de algum grau de emotividade relativamente ao príncipe [cf. Aguiar, 2002: 19-20], parece ter paralelo na atitude relatada por Cândido Franco quanto ao adiamento da exumação de Inês, decidida por Pedro para evitar o previsível desgosto da mãe [cf. Franco, 2005: 191].

A presença de D. Beatriz nos romances deriva, em grande medida, da sua função histórica; mesmo em *A Rainha Morta...*, em que se procede a uma maior exploração da sua actuação, as conclusões a que podemos chegar são, como vimos, muito limitadas. Assim, causa alguma estranheza que Micaela Ramon considere, em *Inês de Portugal*, a rainha e a madre abadessa igualmente importantes no que se refere à caracterização indirecta da personagem [cf. Ramon, 2004: 8-9], já que, em qualquer destes casos, as ilações que podemos retirar quanto à caracterização do protagonista são pouco mais que residuais. Sem dúvida que a actuação da abadessa de Santa Clara (personagem pouco explorada por Cândido Franco e por Rosa Lobato de Faria) é relevante: é ela quem mais firmemente enfrenta D. Pedro, tentando contrariar a sua intenção de exumar e trasladar os restos mortais de Inês; é ela a última personagem a abandonar a ideia de fazer entender ao rei a monstruosidade dos seus actos; é ainda ela uma das poucas personagens de *Inês de Portugal* que conseguem retirar o protagonista do seu torpor,

---

<sup>129</sup> Referimo-nos, exclusivamente, ao tempo passado; por contraste, a presença da mãe no tempo presente é significativa, como o será a conotação largamente negativa que é transmitida às acções e à própria caracterização física da personagem [cf. Faria, 2001: 159].

mesmo que apenas possa obter como resultado uma manifestação da sua fúria [cf. Aguiar, 2002: 116-118; 123].

Esta reacção intempestiva de Pedro apenas tem paralelo na sua actuação perante os conselheiros de D. Afonso, nos momentos anteriores à execução. Conforme já apontámos antes, com algum pormenor, o confronto entre essas personagens e o protagonista fornece, nos três romances, as situações em que D. Pedro age mais violentamente, perdendo o controlo e chegando mesmo a agredir fisicamente um dos prisioneiros [cf. Aguiar, 2002: 52-53; Faria, 2001: 173; Franco, 2005: 201].

Curiosamente, duas outras personagens, exclusivas do romance de João Aguiar, conseguem manter-se à margem dessa atitude violenta de D. Pedro, embora correndo algum risco e não podendo esclarecer totalmente as suas opiniões quanto à actuação do rei. Falamos de Álvaro Pais e João Afonso Tello, os dois conselheiros que o autor colocou em cena com o objectivo de mostrarem a dificuldade de alguém assumir uma opinião diferente da intenção expressa de Pedro<sup>130</sup>. É através dos seus diálogos (e também dos seus monólogos interiores) que são expressas as críticas às acções mais questionáveis do rei [cf. Aguiar, 2002: 15; 48; 92], embora a sua lealdade ao soberano nunca esteja em causa, como se comprovará na obediência cega à vontade de Pedro, mesmo “praticada em perjúrio e diante do altar” [*Idem*: 122].

Como se torna evidente pelos parágrafos anteriores, as relações com outras entidades narrativas ajudam a construir a imagem de uma personagem. Segundo Mieke Bal, “[t]hese relations tend to be processed into similarities and contrasts” [Bal, 1997: 125]. Especificamente nos romances que vimos analisando, o protagonista não demonstra possuir relações de semelhança com outras personagens, à excepção de Inês, como veremos. Por outro lado, o estabelecimento de contrastes com outras figuras é mais evidente, como se verifica em todas as que analisámos até ao momento, tal como em grande parte das restantes.

Um exemplo flagrante deste jogo de oposições encontra-se na figura de Constança. Embora de modo diverso, os três romances reflectem a sua tentativa de evitar a ligação amorosa entre Pedro e Inês. Aliás, uma das poucas referências presentes em *Inês de Portugal* prende-se com as desconfianças de Constança e com a sua mudança de atitude para com o marido [cf. Aguiar, 2002: 42]; também em *A Trança de*

---

<sup>130</sup> Para além disso, contribuem para a polifonia narrativa com os seus pontos de vista pessoais, como veremos mais tarde.

*Inês* são mencionadas algumas atitudes da personagem neste sentido, inclusivamente o facto histórico de *Inês* ter sido convidada para madrinha do primeiro filho de Constança e Pedro [cf. Faria, 2001: 19]<sup>131</sup>. Cândido Franco estabelece uma caracterização bastante mais completa desta personagem, o que se reflecte, logo à partida, na criação de formas alternativas de Constança exercer a função de oponente que referimos: primeiro, altera a sua repulsa inicial por Pedro e envolve-o “num novelo de luxuriantes fantasias eróticas” [Franco, 2005: 87]; depois, exerce violência sobre *Inês* e, finalmente, recorre à mentira, apelando à intervenção do rei [cf. *Idem*: 98-99].

Da parte de Pedro, a oposição em relação a Constança é evidente, tanto no romance de Rosa Lobato de Faria, em que o protagonista a designa como alguém que não escolheu, não quis e não amou [cf. Faria, 2001: 60], como na narrativa de Cândido Franco, na qual o incómodo com a idade e o passado da princesa [cf. Franco, 2005: 75; 86] é intermitentemente ultrapassado pela intimidade tornada obrigatória pela “missão de dar um herdeiro à coroa e ao país” [*Idem*: 89]; contudo, saliente-se que as intenções de Pedro “nunca haviam passado da mera formalidade” [*Idem*: 86]. A sequência das relações entre os dois trará ainda mais distanciamento: enquanto Constança reclama pelas prolongadas ausências do marido, Pedro dá vazão à sua frustração por se ver afastado de *Inês* [cf. *Idem*: 94; 104; 90; 102].

Tal como já ficou aflorado relativamente a Constança, um dos aspectos mais controversos da figura de D. Pedro é a sua sexualidade. Cândido Franco é o único a explorar este caminho de modo profundo, criando, no entanto, uma imagem de menor anormalidade<sup>132</sup> que aquela que os restantes autores deixarão transparecer, embora não a cultivem de tantos ângulos. Para além do caso mais óbvio de *Inês*, Cândido Franco salienta o prazer sexual de Pedro nas suas relações tanto com Constança como com Teresa [cf. Franco, 2005: 87; 182-183]; relativamente a esta última, João Aguiar faz uma simples menção da sua existência [cf. Aguiar, 2002: 29], enquanto Rosa Lobato de Faria aproveita a presença desta mulher (a que chama Teresa Galega) na vida de Pedro

---

<sup>131</sup> Curiosamente, é Cândido Franco quem não concorda com esta hipótese habitualmente considerada credível para um facto documentado nas crónicas [cf. Pina, 1936: 186]: “Já vi dito que o compadrio de *Inês* e Constança foi cozinhado na corte portuguesa para afastar *Inês* de Pedro, mas isso, na minha aproximação a estas figuras, não tem razão de ser” [Franco, 2005: 95]; opostamente, João Aguiar atribui a iniciativa à rainha D. Beatriz: “obriguei-a a ser madrinha do meu primeiro neto, como se um feitiço urdido pelo demo pudesse quebrar-se tão facilmente” [Aguiar, 2002: 19].

<sup>132</sup> Philippe Hamon considera a sexualidade e o corpo das personagens elemento importante para, através da determinação de normas (de diversos tipos), estabelecer, em termos globais, a construção de uma figura sexual predominantemente normal ou anormal [cf. Hamon, 1997: 210].

para transformar o acto sexual, que comprovadamente existiu, numa manifestação da saudade por Inês [cf. Faria, 2001: 178].

A mesma explicação tem, no romance desta autora, a ligação homossexual com Afonso Madeira, que acaba por resultar de um sonho com Inês causador desse “impulso irracional”, embora a personagem admita tratar-se de “coisa que não se devia”, facto que não impede a procura reiterada “da passividade terna” do escudeiro [Faria, 2001: 177]. Ao contrário de Cândido Franco, que, curiosamente, não aproveita a existência desta última personagem, mal se lhe referindo [cf. Franco, 2005: 194], João Aguiar admite também algum grau de inconsciência de Pedro na sua relação física com Afonso Madeira, mas concebe-a com bases mais profundas, dado que o escudeiro conhece bem o seu senhor, avaliando o seu intenso sofrimento e compreendendo as suas motivações [cf. Aguiar, 2002: 35; 80]. Pelo seu lado, Pedro deixa perceber que existe ternura da sua parte, mas isso nunca poderia conduzir ao perdão ou impedir a aplicação da justiça soberana sobre o escudeiro, quando ele age de forma reprovável [cf. *Idem*: 82; 91; 104].

Assim, de modo a espelhar esta maior variedade de ligações de âmbito sexual, bem como as inerentes consequências, poderia Leonor Machado de Sousa, se não se referisse especificamente à narrativa de Cândido Franco, ter incluído o escudeiro Afonso Madeira quando identifica o romance como um relato da “vida daquele rei cujo destino cruzou o de três mulheres, das quais a única feliz terá sido precisamente a mais apagada, a mãe do Mestre de Avis” [Sousa, 2004: 402]. Em rigor, se nos cingirmos a esta narrativa, a felicidade está também presente nas duas principais mulheres de Pedro, embora de forma fugaz em Constança, enquanto que, no caso de Inês, a fase idílica da vida na Atouguia mostra um absoluto contraste com a tragédia final em Coimbra [cf. Franco, 2005: 122; 162-163].

No fundo, a diferença coloca-se exactamente na expectativa que cada personagem colocava na relação que se estabelece: Teresa e Pedro nada mais esperam da sua ligação, pelo que esta pode considerar-se completa; pelo contrário, Constança raramente conseguiu do marido o que pretendia, mesmo que os ciúmes sejam o motivo apontado por Cândido Franco para esse facto [cf. Franco, 2005: 84-85]; na verdade, a infelicidade de Constança raramente incomodou Pedro, que apenas no momento da morte do filho “procurou atenuar-lhe o sofrimento” [*Idem*: 98].

Assim, podemos dizer que o elemento perturbador da felicidade é, no caso de Pedro e Constança, intrínseco à própria relação: não há verdadeiro amor e os desentendimentos iniciais vão alimentando uma separação cada vez maior, que explica a quase total indiferença de Pedro perante a sua morte<sup>133</sup>. No que se refere a Pedro e Inês, pelo contrário, temos que considerar os elementos exteriores, que irão impedir a criação de uma felicidade estável (no caso de *Inês de Portugal*) ou colocar-lhe um ponto final (em *A Trança de Inês* e *A Rainha Morta...*)<sup>134</sup>.

A relação de Pedro e Inês é a mais rica e, simultaneamente, a mais previsível que podemos encontrar nos três romances. Embora com alguns pormenores específicos de cada narrativa, que tentaremos esclarecer, todos os autores consideram a existência de um amor puro que, de uma forma ou de outra, deixa as suas marcas profundas em Pedro após a morte da sua amada: em *A Trança de Inês*, sobrevém o naufrágio nas vagas da loucura que permite ao protagonista considerar que Inês continua viva [cf. Faria, 2001: 169; 196-197], aspecto que é explorado ao extremo em *A Rainha Morta...*, chegando D. Pedro a dirigir-se à amada em discurso directo [cf. Franco, 2005: 207-208]; de certo modo, trata-se de uma tentativa de contacto, próxima da retratada em *Inês de Portugal*, com as ausências frequentes de Pedro: “Ausenta-se ainda que o seu corpo ali fique, visível e tangível. É um entrar em si mesmo, um retirar-se do mundo” [Aguiar, 2002: 35].

A pureza do amor de Pedro e Inês nunca é posta em causa, mas isso não impede que tenhamos conhecimento de algumas intenções menos confessáveis por parte de Inês, que apenas Cândido Franco não subscreve. João Aguiar dá-nos a entender que as ideias expressas por Inês quanto à possibilidade de Pedro vir a ser também rei de

---

<sup>133</sup> É curioso o facto de os três romancistas terem apontado causas diferentes para a morte de uma personagem a cuja vida nem todos deram relevo significativo: João Aguiar opta pela solução tradicional da morte na sequência do parto do futuro D. Fernando [cf. Aguiar, 2002: 31]; Rosa Lobato de Faria, pelo contrário, renega essa hipótese, levantando uma outra possibilidade verosímil: Constança acabara “morta de peste (e não de parto, como se fez constar)” [Faria, 2001: 79]; Cândido Franco, consistente com outras opções da sua narrativa, prefere razões mais literárias e dignas, até, de um mito mais abrangente: “o que a matou foi a solidão e a ausência de Inês [...], morre[u] de remorsos por ter[...] afastado Inês” [Franco, 2005: 106].

<sup>134</sup> Consideramos que os momentos de intimidade espelhados na primeira narrativa não são sinónimo de estabilidade da relação, ao contrário do que acontece nos romances de Rosa Lobato de Faria e de Cândido Franco. Neste último caso, a vida comum descrita assemelha-se à felicidade absoluta, ao longo de cerca de uma década; em *A Trança de Inês*, o protagonista reflecte, a determinada altura, falando da vida na Quinta do Canidelo: “Se a felicidade fosse deste mundo eu diria que ela morou ali”; mais tarde, já em relação a Santa Clara, voltará a afirmar: “os céus apiedaram-se de nós e consentiram-nos anos de felicidade e amor, talvez para mais duramente nos castigar” [Faria, 2001: 79; 112].

Castela e Leão têm origem no exterior da relação: “Confusamente, suspeita que já não estão sós, pois as vozes do mundo exterior, e com elas as suas paixões, entraram na alcova trazidas pelas palavras de Inês” [Aguiar, 2002: 43]. Já Rosa Lobato de Faria faz Pedro descobrir “um brilho de malícia e ambição” em Inês quando fala da hipótese de os seus filhos virem a ser reis [Faria, 2001: 83].

Cândido Franco concebeu Inês sem qualquer ambição para além do amor de Pedro; a inocência e a humildade iniciais [cf. Franco, 2005: 64] acompanharão o seu percurso narrativo até final, o que acaba por justificar a harmonia que se instala na “sua modelar vida de família” [*Idem*: 149] e, inclusivamente, a total dedicação de Pedro à amada após a tragédia da sua morte. A ideia de predestinação não estará totalmente afastada do romance de Cândido Franco, o que explicará também os momentos em que Pedro vê a “essência astral” de Inês, e sofre um “choque térmico” ao observar “um corpo que brilhava com um fulgor próprio” [*Idem*: 80; 82; 111].

Tal como acontece relativamente às ligações de Pedro com outras personagens, também no que diz respeito a Inês é visível uma diferença fundamental entre a perspectiva assumida por Cândido Franco e a dos dois outros autores. Embora de modo diverso, tanto João Aguiar como Rosa Lobato de Faria salientam a força do amor destas personagens, que nem a morte de Inês consegue fazer desaparecer. Por outro lado, Cândido Franco acompanha Inês com mais pormenor, o que lhe permite tornar evidente a progressiva atracção sentida por Pedro, desde o momento em que vê apenas um ser com “ar andrógino e infantil” que não lhe desperta qualquer interesse especial, até à paixão avassaladora que acabará por consumir a “sobrevivência espiritual de Inês” [Franco, 2005: 77; 213].

Também importante em *A Rainha Morta...* é a duplicidade da relação existente entre as duas personagens principais: são, inicialmente, dois simples seres que se amam e que, apesar dos indícios que nos vão sendo facultados (como, por exemplo, as visões extraordinárias que Pedro tem de Inês), constituem um casal absolutamente normal, que apenas quer viver a sua vida pacificamente, sem qualquer outra intenção para além da célula familiar<sup>135</sup>; apenas depois da destruição irreversível desta situação perfeita Pedro irá ascender a uma condição sobre-humana, através da recuperação, pela saudade e pela

---

<sup>135</sup> É de salientar que encontramos, exactamente no romance de Cândido Franco, a única prova de preocupação de Pedro com os filhos [cf. Franco, 2005: 166].

memória<sup>136</sup>, de um equilíbrio substituto que lhe permitirá continuar a crer na felicidade eterna com Inês [cf. Franco, 2005: 216].

## **2.6. Presença de construções hipodiegéticas ou manifestações metafísicas**

Como podemos inferir do que ficou dito nos últimos parágrafos, existe uma presença metafísica relevante no romance *A Rainha Morta...*. O mesmo acontece, aliás, em *A Trança de Inês* e até, embora em grau reduzido, na narrativa de João Aguiar. O sonho é um elemento privilegiado pelos autores, tendo também Cândido Franco associado a estas manifestações do subconsciente as visões e a própria imaginação da personagem, que acabará por funcionar como uma espécie de facto onírico para além do sono, portanto mais próximo da realidade. Pensamos ainda que algumas construções hipodiegéticas, utilizadas quase exclusivamente por Rosa Lobato de Faria, podem conduzir a um efeito paralelo ao pretendido com as manifestações metafísicas já mencionadas, contribuindo de modo que consideramos significativo para a caracterização indirecta do protagonista.

A integração de narrativas curtas no interior da narrativa principal é estratégia que encontramos facilmente em *A Trança de Inês*. Para além das que se referem directamente ao tempo de D. Pedro e Inês de Castro, outras duas situações nos parecem relevantes, já que se trata de histórias de cujo enredo fazem parte personagens como príncipes, princesas e cavaleiros, o que nos faz optar pela sua inclusão nesta análise [cf. Faria, 2001: 91-93; 203-205]. Curiosamente, ambas constituem versões muito livres de histórias já existentes<sup>137</sup>, com a particularidade de a autora optar por finais felizes, ao contrário das versões originais<sup>138</sup>. Na verdade, a importância de o protagonista criado por Rosa Lobato de Faria recordar estas histórias vindas da sua infância reside exactamente, na nossa opinião, no facto de conterem um final feliz, contrariamente à

---

<sup>136</sup> Numa das intervenções em que se dirige directamente ao protagonista, o narrador afirma: “tu és, com a tua saudade, uma figura mitológica [...], e a tua fábula um aspecto extraordinário da humanidade” [Franco, 2005: 190]; mais tarde, recuperando o mesmo tom, declara: “a tua vida bem merece ser contada como a lenda dum semi-deus” [*Idem*: 208].

<sup>137</sup> No primeiro caso, a história lembra vagamente o argumento da ópera *Lohengrin*, de Richard Wagner: a princesa, o cisne, o cavaleiro, a presença da magia; no segundo, parece-nos tratar-se da recuperação de alguns aspectos do mito de Ícaro: a subida aos céus, a perturbação da ordem estabelecida.

<sup>138</sup> O herói da ópera de Wagner afasta-se no final, abandonando a sua esposa; aqui, “[q]uanto aos noivos, viveram felizes para sempre” [Faria, 2001: 93]; Ícaro, por seu lado, encontra a morte devido à sua desmesurada ousadia, enquanto o príncipe faz acalmar a tempestade, remediando o mal por si próprio causado [cf. *Idem*: 205].

própria experiência da personagem: a ânsia de felicidade explicará, por seu turno, a continuação da busca eterna de Pedro em relação a Inês.

Mais significativa ainda é a história que Inês conta a Pedro, baseada na lenda do papa Gregório VII [cf. Faria, 2001: 80-83]: tendo este papa resultado de uma relação incestuosa, portanto muito mais pecaminosa que a existente entre ambos, nada impediria “o fruto de um parentesco artificial” de ascender ao trono; esta revelação das ambições escondidas de Inês faz surgir “[d]as profundezas ignotas da memória [...] uma coruja branca, com asas de fantasma e rosto de mulher”, que deveria servir de aviso a Pedro para um qualquer perigo, mas ele não lhe dá importância, “porque nós, ignorantes que somos, nunca atendemos aos sinais” [*Idem*: 83].

A última das construções hipodiegéticas criadas em *A Trança de Inês* é também a que mais se pode aproximar de um reflexo da própria estrutura da intriga principal<sup>139</sup>; aproveitando a actuação de um jogral, limitada por Pedro às cantigas com final feliz, “onde os amores sorriem e o amor triunfa” [Faria, 2001: 113], conta-se a seguinte história: uma princesa apaixonou-se, através da imaginação, por um marinheiro, de quem, após jurar amor eterno, concebe uma filha; quando o rei, ameaça potencial, se aproxima da princesa, esta é miraculosamente salva pelas forças da natureza e entregue ao amado [cf. *Idem*: 113-115]. Os amores condenados pela autoridade régia, a existência de um fruto dessa ligação, e a salvação do sentimento amoroso (por meios extraordinários, pouco possíveis num mundo real), dando acesso à felicidade eterna, constituem paralelos relativamente à narrativa de Pedro e Inês que não podemos ignorar. Em termos práticos, torna-se claro aqui o receio do protagonista em relação a um possível desfecho trágico para a sua história pessoal (daí a proibição desse tipo de cantigas), ao mesmo tempo que se reforça, no seu íntimo, a hipótese de o amor tudo conseguir ultrapassar, mesmo que por meios sobrenaturais ou sobre-humanos.

A mesma intenção terá a presença do único exemplo de construção hipodiegética que encontramos em *Inês de Portugal*, curiosamente também constituído por uma trova medieval<sup>140</sup>. Neste caso, o conteúdo da composição poética sublinha a determinação do príncipe quanto à sua ligação com Inês: o sujeito apenas pretende viver junto da sua

---

<sup>139</sup> Trata-se de uma estratégia que Philippe Hamon denomina «en abyme», através da qual se reproduziria em pequena escala o sistema de personagens da obra no seu conjunto [cf. Hamon, 1977: 164].

<sup>140</sup> É de salientar a opção de João Aguiar por uma cantiga de amor verdadeira, para mais da autoria do avô de Pedro, D. Dinis: justifica este facto o carácter mais realista da narrativa, explicação também para a quase ausência de elementos metafísicos (em oposição, por exemplo, ao romance de Cândido Franco).

senhora, nem mesmo alterando a sua intenção por causa do rei (ou para o ser) [cf. Aguiar, 2002: 55-57]<sup>141</sup>.

Não estão presentes neste romance, conforme acima referimos, outras manifestações que possamos identificar como hipodieéticas, mas Manuela Delille considera que diversos acontecimentos funcionam na estrutura da narrativa como figurações “especulares da cena bárbara de vingança sobre os dois conselheiros” [Delille, 2004: 193]. Não tendo as características dos restantes segmentos narrativos a que aludimos, uma vez que se integram na própria sequência narrativa principal, a repetição de procedimentos cruéis, violentos ou apenas de aplicação da justiça servirá, ainda assim, para consolidar esta importante vertente da sua caracterização no romance.

De modo paralelo, poderíamos mencionar a utilização da memória em *A Trança de Inês*, sobre a qual é construída, basicamente, a totalidade da obra. Segundo Lourdes Soares, para além da memória dos passados recente e remoto, seja pelos medicamentos que lhe ministram, pela intemporalidade da paixão ou por qualquer maldição, o protagonista “viaja na imaginação, na memória ao contrário, sonha que está num tempo futuro” [Soares, 1997: 83]. Mais que a memória dos outros tempos, a projecção no tempo futuro funcionaria, assim, como uma espécie de narrativa hipodieética, incrustada (por alternância) na história principal, reforçando simultaneamente os traços básicos dos enredos do presente e do passado e sublinhando o seu carácter intemporal. De Pedro transpareceria forçosamente a capacidade sofredora e a sua memória prodigiosa, capaz de ultrapassar as fronteiras da própria vida e de se confundir com as leis da imaginação.

Neste âmbito, devemos admitir que também o autor de *A Rainha Morta...* presta grande atenção à capacidade imaginativa do protagonista, principalmente na fase posterior à morte de Inês. Acontecimentos que virão a ter lugar mais tarde, como a exumação da amada, são concebidos na mente de Pedro com o exagero próprio da alucinação: é assim que se prefigura a “descer destemidamente [...] pelos corredores de escuridão que ligavam o mundo dos vivos ao mundo das almas mortas”, vê, “diante do foco de calor dos seus olhos, o corpo arrefecido de Inês ganhar sangue e vida”, ou sente, “momento a momento, a sua presença adejar em torno de si” [Franco, 2005: 191; 194].

---

<sup>141</sup> A este respeito, é elucidativo o comentário de Álvaro Gonçalves: “— Aí tendes, assim está o herdeiro de Portugal. Nem rei nem infante, só amante” [Aguiar, 2002: 57].

Desde o início da narrativa, aliás, já nos haviam sido descritos acontecimentos que, pelas suas características próprias, consideraremos metafísicos e que, embora o narrador não os revele como tal, forçosamente seriam originários da imaginação da personagem: referimo-nos, concretamente, às visões que Pedro tem de Inês envolta pelas chamas da sua “essência astral” [cf. Franco, 2005: 79-80; 111], reveladoras tanto do carácter ímpar desta personagem (sob o ponto de vista de Pedro), como da excepcionalidade da relação que se estabelecerá entre os dois.

Por vezes, sonho e imaginação confundem-se, como acontece aquando da aparição a Pedro do pássaro portador dos “três fios do seu destino”, logo após a visão onírica de um arqueiro cujas setas fazem sair do corpo do príncipe “pequenos fios de sangue [...] luminoso, que esclarecia a escuridão” [Franco, 2005: 62; 61]. Parece-nos óbvia a intenção do autor quanto à determinação de aspectos sobrenaturais que estão intimamente ligados à existência de Pedro ainda antes da sua ligação a Inês, e que prenunciam, desse modo, o carácter mítico que se confirmará apenas mais tarde, no decurso da sua vida.

Os sonhos (que não se restringem, aliás, a Pedro<sup>142</sup>) são, neste romance de Cândido Franco, mais que estruturas «en-abyme», prenúncios de acontecimentos futuros, como o que revela ao jovem infante “a figura duma mulher de cabelos ondulados, cor de fogo”; desta visão emerge Pedro “de olhos abertos, com a impressão de despertar no interior do sonho”, revelando-nos o narrador em seguida que “[e]ra possível traçar o quadro sexual da sua vida futura apenas com essa imagem” e “foi ela o arcano que lhe revelou o desejo” [Franco, 2005: 44]. A posterior visão de Inês com os cabelos envoltos em chamas, a que já aludimos, adquirirá, portanto, significado ainda mais relevante.

A presença do sonho em *Inês de Portugal* tem uma função muito diferente: sendo uma reconstituição, com alterações, dos momentos que o príncipe terá vivido aquando da morte de Inês, da qual ele “desperta com o seu próprio grito” [Aguiar, 2002: 85], parece-nos óbvio que se pretende revelar a culpa que Pedro sente, no seu íntimo, por não ter previsto a tragédia ou por não ter conseguido impedi-la. Daí que o pesadelo se

---

<sup>142</sup> Não devemos esquecer também um sonho inicial de Constança, em que se vê numa torre, acenando a uma janela, como prisioneira, mas também os seus presságios, mais tarde, quanto à morte do seu filho Luís, que viria a consumir-se [cf. Franco, 2005: 20; 94; 96]; também de Inês nos é revelado um sonho, mais enigmático, até porque constitui a sequência das palavras de uma velha que lera a mão a Pedro, vaticinando um futuro de dúvidas [cf. *Idem*: 118].

repita ou apareça alternado com muitos outros, “porém em todos há o sangue derramado e ele incapaz de chegar a tempo” [*Idem, ibidem*].

Como afirma Leon de Machado, os pesadelos tornam evidente a “exploração dos sentimentos das personagens” [Machado, 1997], o que, sendo válido para o romance de João Aguiar, também se adequa ao que, paralelamente, podemos encontrar em *A Trança de Inês*. Os pesadelos do protagonista relacionam-se também com a morte da amada, embora não se vislumbre neste caso qualquer indício de culpabilidade; no entanto, a situação é de tal modo tétrica que Pedro “[a]cordava dando urros medonhos” e “não conseguia explicar o que vira [Faria, 2001: 176]. O “excepcional sonho tranquilo” que em seguida se relata é igualmente importante, pois é através dele que Inês autoriza Pedro a apaziguar o seu corpo, relacionando-se sexualmente com outros, de modo a que o seu sofrimento se mitigasse [cf. *Idem, ibidem*]; ficam, assim, explicadas e justificadas as ousadias, os impulsos irracionais com Afonso Madeira e com Teresa Galega, ainda assim actos censurados por uma pequena voz da consciência, já pouco audível na mente perturbada do protagonista [cf. *Idem*: 177-178].

Com a pequena diferença de não se tratar de um sonho, mas de uma visão constante, em *Inês de Portugal* a ligação ao escudeiro também se explica através de um fenómeno metafísico com origem na mente do rei: “Sim, Pedro vê-a. Sempre. Por vezes, até nos rostos graves dos seus conselheiros, mais vezes porém no rosto claro deste escudeiro, a ponto de não saber já quem está na sua frente e foi essa confusão, foi essa ilusão que um dia o levou a tomá-lo nos braços” [Aguiar, 2002: 38]. A importância deste passo é elevada, até pelo seu carácter único e pela oportunidade que confere ao leitor de mergulhar no íntimo conturbado do protagonista.

Genericamente, poderemos afirmar que a escassez de aspectos metafísicos na narrativa de João Aguiar, comparativamente com os restantes dois romances, se deverá à intenção demonstrada pelo autor de se manter próximo da verosimilhança dos acontecimentos, sem manifestar qualquer tendência para a mitificação de personagens que pretende retratar como meramente terrenas. Desta forma, o constante recurso à memória (constituam os factos recordados narrativas hipodiegéticas ou não) apenas reforça o carácter humano das personagens, dando-lhes um passado que, de modo evidente, perturba e condiciona o presente que tentam viver.

Algo de diferente acontece em *A Trança de Inês* e, em maior grau ainda, em *A Rainha Morta*.... Neste último romance, cujo início é marcado, não o esqueçamos, por um encontro entre o pai de Pedro e “um leão alucinante e mítico, desses que pertencem às fábulas e aos destinos trágicos e heróicos” [Franco, 2005: 15], a presença de elementos metafísicos ligados ao protagonista é constante, como pensamos ter demonstrado, o que se torna lógico numa narrativa cuja intenção é tratar a personagem como “uma figura mitológica, ao lado de Prometeu ou de Jesus” [*Idem*: 190]. Por outro lado, no romance de Rosa Lobato de Faria, a presença do sobrenatural, embora restrita, pode ser vista nas aparições da morte, através da figura feminina com mãos desiguais [cf. Faria, 2001: 116; 153; 216]; a própria sequência final, situada para além de qualquer definição de tempo e espaço, apela ao carácter mítico do relato e, por extensão, da personagem que nele ocupa a posição central.

### ***2.7. Interação com os espaços narrativos***

Tal como o mundo metafísico, também os espaços concretos podem contribuir para um maior ou menor carácter mítico da personagem que os habita ou com eles interage. Como afirma Jean Weisgerber, a noção de espaço do romance refere-se a um conjunto de relações entre os locais e as personagens que as acções aí decorrentes pressupõem [cf. Weisgerber, 1978: 14]. Assim, o romancista tem à sua disposição mecanismos que lhe permitem a criação de um determinado espaço narrativo de acordo com os traços essenciais da personagem, embora também lhe possibilitem elaborá-lo em total oposição às características que essa entidade ficcional acabará por revelar no decurso da acção, tornando-as deste modo mais visíveis.

Numa narrativa histórica, conforme já sublinhámos em diversas ocasiões, a liberdade criativa do autor é substancialmente reduzida. No que concerne à noção de espaço, essas limitações são óbvias, como explica Celia Fernández Prieto: “El narrador de la novela histórica debe crear un mundo ficcional y debe amueblarlo de manera que provoque el efecto de un mundo (un espacio) histórico” [Fernández Prieto, 2003: 214]. Desta maneira, considera a mesma autora que, embora não se possa propriamente recuperar o tempo passado, pode imaginar-se essa época através dos espaços, dos objectos e dos ambientes (re)criados pelo autor [cf. *Idem, ibidem*].

Especificamente nas três narrativas que vimos analisando, encontramos grandes diferenças no que se refere ao tratamento do espaço. Entre a grande profusão de elementos espaciais que Cândido Franco coloca no seu romance e a genérica ausência de indicadores relativos a espaço na narrativa de Rosa Lobato de Faria, encontramos o meio-termo em *Inês de Portugal*.

Pensamos que estas diferentes estratégias se relacionam com as intenções subjacentes à concepção narrativa nos diversos romances: parece-nos claro que, pelo seu lado, João Aguiar pretendeu reconstruir da forma mais realista possível o ambiente histórico, o que, constituindo uma característica genérica das suas narrativas históricas, terá aqui a motivação suplementar de este romance ter tido origem num guião cinematográfico, no qual seriam decerto importantes os pormenores descritivos, inclusivamente os que se relacionam de modo específico com os espaços da acção.

O caso de *A Trança de Inês* é bastante diferente, na medida em que, centrando-se na memória selectiva do protagonista, são os acontecimentos e as sensações que sobressaem, deixando em plano secundário o elemento espacial. Deste modo, são quase inexistentes os pormenores relativos aos espaços históricos, se exceptuarmos duas situações que, por serem tão marcantes, embora de sentido antagónico, terão permanecido mais detalhadamente na mente da personagem: o cenário do primeiro contacto amoroso com Inês, em Albuquerque, é um “quarto limpo e sossegado” com “a cama encostada à parede coberta de almofadas de penas sobre a colcha de estopa bordada” e “o chão de laje amaciado por peles de urso” [Faria, 2001: 61]; o local onde, mais tarde, ocorrerá a morte de Inês também é descrito: Pedro encontrá-la-á “caída nas pedras onde se forma um riacho junto à fonte do [...] jardim” [*Idem*: 142], não se descurando a menção às lajes ensanguentadas<sup>143</sup>. Ainda assim, é evidente que o primeiro destes acontecimentos é descrito com mais pormenor, o que se explicará pela sua carga de positividade.

Por seu lado, o romance de Cândido Franco distingue-se dos anteriores pela maior pormenorização das notações espaciais, facto que podemos considerar paralelo em relação a outros aspectos anteriormente analisados. Deve-se esta evidência à maior

---

<sup>143</sup> A autora aproveita ainda esta ocasião para, bastante oportunamente, deixar a explicação (lendária) para a coloração avermelhada de algumas pedras da Fonte dos Amores: Inês jazia “banhada num mar de sangue que nunca mais a mão do homem ou a água de Deus poderiam lavar daquelas lajes que [a] receberam na hora da morte sem confissão” [Faria, 2001: 142].

duração temporal da intriga, bem como à equivalente diversidade de locais em que decorre a acção, mas também à propensão que se nota, nesta narrativa, para o estabelecimento de alguma interacção entre a personagem e o espaço em que se integra. Um bom exemplo é a repetida alusão à preferência de Pedro, desde jovem, pelos espaços abertos, em comunhão com a natureza [cf. Franco, 2005: 30; 42], o que, para além de prenunciar a predilecção da personagem pela liberdade, dá a entender a sua capacidade imaginativa<sup>144</sup>.

Mesmo quando confinado a um espaço interior, o protagonista parece necessitar constantemente do contacto com a natureza exterior: enquanto jovem, “gostava de adormecer de janela aberta” com “o rumor verde do mar a ondular no quarto”; mais tarde, recebe o pai “num dos terraços do paço da Atouguia”, de onde avista “clareiras de terra e pequenos pinheiros mansos, retorcidos pelo vento e pelo sal”; quando em Coimbra, vê com Inês, pelas “janelas ogivais dos aposentos, [...] as constelações frias do Inverno lucilarem a sul, nos campos escuros do céu”; mesmo quando sobrevém a morte, em Estremoz, Pedro está “a olhar o infinito da planície” [Franco, 2005: 61; 105; 152; 219].

A importância dos espaços exteriores é, aliás, salientada por diversas vezes, e esta repetição atribui um peso simbólico suplementar à personagem a que se associa, no dizer de Philippe Hamon [cf., 1983: 176]. O espaço natural serve a Pedro como um elemento de fuga e isolamento em relação a situações desagradáveis ou à presença indesejada de outros: “Gostava da solidão das florestas” desde jovem, e fugia ao ar para “organizar as primeiras grandes montarias na região”; chamado a Coimbra para tratar do seu casamento, lembra alheadamente os passeios que dera tempos antes, concluindo que “[o] seu coração pertencia a esses lugares calados”; da mesma forma, quando confrontado, em Lisboa, com os assuntos da guerra, “[a]longou os olhos e viu do outro lado do rio o amarelo das areias de Alcochete”, mas “[t]udo o que desejava era poder voltar [...] para os longos passeios pelos casais de Óbidos ou da Lourinhã” [Franco, 2005: 30; 37; 49; 54].

Os locais preferidos de Pedro, em *A Rainha Morta...*, são, efectivamente, os que o colocam em contacto com a natureza. Para além das recorrentes actividades cinegéticas, os simples passeios pelos arredores da Atouguia, de cavalo ou a pé, são

---

<sup>144</sup> Segundo Cristina Vieira, “a abertura espacial propicia a construção de personagens sonhadoras” [Vieira, 2005: 291].

constantes; bastava-lhe “respirar o ar da maresia para se sentir em casa, aliviado e livre” e, mais tarde, são ainda os elementos naturais que lhe permitem recordar a amada: “não eram apenas as águas que lhe recordavam Inês; também as garças nas areias da costa, as pedras nas bermas dos caminhos, as fontes, as flores e as estrelas lhe traziam ao pensamento a aia de Alenquer” [Franco, 2005: 77; 92].

Nesta narrativa são quase inexistentes os momentos em que o protagonista se mantém voluntariamente confinado a um espaço interior. Tal acontece, contudo, de forma nítida em Albuquerque, na altura das primeiras relações íntimas entre Pedro e Inês. O ambiente sedutor do quarto, com “um cheiro a tomilho e uma vibração lassa e morna”, “Inês molemente recostada entre almofadas” e “a luz do dia que entrava por uma janela alta” são elementos suficientes para quebrar as resistências da personagem principal, que “passava as tardes na câmara de Inês” [Franco, 2005: 111-113]; ainda assim, a janela aberta é uma forma de comunicação com a natureza, pois, a determinada altura, Pedro “[a]briu os olhos e teve a impressão que, do lado de fora da janela, árvores cresciam para o céu, estrelas germinavam nas leiras do pomar” e, pouco mais tarde, o narrador revela-nos, mantendo o tom sobrenatural, que “um pássaro de plumagem rutilante veio cantar no parapeito da janela. Era um pássaro de oiro, que falava a linguagem de Deus” [*Idem*: 112].

O caso de *A Trança de Inês* é especial, uma vez que toda a acção é despoletada pela memória do protagonista enquanto se encontra limitado à “enxerga de louco” na sua “cela almofadada” [Faria, 2001: 214]; ainda assim, os espaços do século XIV mencionados, embora em número reduzido, são preferencialmente exteriores. Para além de locais historicamente relacionados com a personagem, como Bragança (casamento), Santa Clara (habitação de Inês), Canavezes (tratado de paz) ou Alcobaça (exéquias fúnebres de Inês), são referidas as saídas habituais do infante “para caçar à primeira luz d’alba [...] sem mais testemunhas que as árvores, as aves e os cães” [*Idem*: 59], bem como uma viagem para ver o mar, a pedido de Inês [cf. *Idem*: 80].

Os acontecimentos que ocorrem “na nave central da abadia” de Alcobaça [Faria, 2001: 199] constituem uma das poucas situações em que a acção interior é relatada com algum pormenor, o que se justifica pela importância que esta ocorrência detém para a personagem; ainda assim, são reduzidos os detalhes fornecidos pelo narrador quanto ao espaço físico, ou, se optarmos pelo conceito de Roman Ingarden, são em maior número

os “pontos de indeterminação” [Ingarden, 1973: 272] deixados à disposição da reconstituição espacial a que o leitor deverá proceder.

Rosa Lobato de Faria não pretendeu, obviamente, construir o que Wolfgang Kayser denomina “romance de espaço”; encontramos, antes, mantendo a terminologia do mesmo autor, perante um “romance de personagem” [Kayser, 1976: 400], o que explica, em grande medida, a opção narrativa pelo investimento na descrição de acontecimentos e emoções, em detrimento da pormenorização espacial, como já antes mencionámos.

Contrariamente aos dois romances que acima focámos, os locais interiores predominam em *Inês de Portugal*, constituindo quase na totalidade espaços historicamente localizáveis na vida do rei D. Pedro. A estratégia aqui usada por João Aguiar parece ser, basicamente, a ligação entre a realização da acção em locais fechados e o encerramento da personagem em si própria: é assim que Pedro recorda, numa sala fechada do castelo de Santarém, a intimidade vivida com Inês num quarto fechado em Monterrei, é ainda num espaço interior, mesmo que descoberto, do mesmo castelo que assiste à execução dos conselheiros de D. Afonso, e é, enfim, nos vastos interiores do mosteiro de Alcobaça que terá lugar a “derradeira consagração” de Inês [cf. Aguiar, 2002: 39; 41; 105; 122].

Parece-nos possível que a concepção da acção em termos cinematográficos contribua tanto para esta preferência pelo espaço interior, como para o pormenor descritivo (incluindo sensações visuais e auditivas) com que frequentemente deparamos: em Santarém, a entrada em cena do rei é anunciada “pelo estrondo da grande porta” e a “sala enche-se de movimentos e ruídos”, passando D. Pedro por uma “mesa onde os moços-de-câmara deixaram o vinho e a fruta” [Aguiar, 2002: 25-26]; o rei recorda, pouco depois, o quarto de Inês em Monterrei e, para além da “cama revolvida”, sabemos que existe uma “mesa onde estão os castiçais, o pichel de vinho”, e que “[o] silêncio [...] e a luz das lâmpadas que iluminam a alcova criaram uma atmosfera solene, quase mística” [*Idem*: 41; 43; 46] aos olhos de Pedro.

A visão subjectiva do espaço não se restringe aos momentos recuperados pela memória, neste romance. Após a viagem para Alcanede, Pedro recolhe-se e descobre que “[a] alcova foi arejada, limpa, o chão esfregado, as paredes recobertas com tapeçarias, a cama recebeu um colchão novo”, aspectos que demonstram a devoção com

que os súbditos tratam do bem-estar do seu rei; no entanto, “[t]udo aquilo lhe parece estranho, frio, desconhecido” [Aguiar, 2002: 79], o que mostra que os confortos do mundo real pouco significam para esta personagem cuja vida se passa, preferentemente, nos recônditos da memória.

Em alguns casos, a viagem às lembranças de momentos passados é tão profunda que o regresso ao tempo presente resulta agitado, acabando por ser algum ruído a trazer o protagonista “bruscamente, violentamente, de regresso à realidade”, deixando-o, de início, a olhar “em redor, quase sem distinguir as pessoas e os objectos que o cercam”; apenas quando a motivação é suficientemente forte “a vista se lhe torna nítida, os olhos bem focados”, neste caso ao deparar com os prisioneiros que esperava [Aguiar, 2002: 47].

Pensamos que estas estratégias de apresentação da relação entre a personagem e os espaços que a rodeiam conseguem, efectivamente, na narrativa de João Aguiar, sublinhar a extrema solidão da personagem, para quem tudo o que realmente importa já não faz parte do mundo físico, antes se encontrando para além da realidade, num local apenas acessível por pensamentos e recordações.

Por vezes, a contribuição dada pelos espaços para a caracterização das personagens acontece através de uma relação de total oposição. É o caso de uma das poucas descrições de exteriores presentes em *Inês de Portugal*, designadamente a que se refere ao caminho entre Santarém e Alcanede, aonde se desloca o rei devido à “sua paixão carnal pela justiça”: “É uma manhã cheia de luz e fresca, ainda recamada de orvalho”, anuncia-se um dia “macio e doce [...] que parece trazer uma promessa de paraíso e inocência”; no entanto, o “mundo puro e inconsciente” da natureza tem o seu oposto num outro universo, “capaz de provocar tragédias e catástrofes, porque é um universo consciente, feito unicamente de seres humanos” [Aguiar, 2002: 65]; neste universo, Pedro é quem mais poder detém, e nem o seu espírito soturno nem a sua vontade de vingança se coadunam com o carácter alegre e pacífico do espaço envolvente.

Também no romance *A Rainha Morta...* se estabelecem relações entre as personagens e os espaços em que se movem. Como já vimos, o próprio espaço pode condicionar a actuação da personagem [cf. Reis, 1999: 352], conforme acontece com alguns espaços interiores em relação a D. Pedro, principalmente se outras personagens (D. Afonso, Constança) estiverem presentes; não devemos esquecer também que as mudanças de Inês e Pedro para novas habitações são sempre resultado de determinadas

condicionantes, nunca acontecendo por iniciativa de ambos<sup>145</sup>. Como afirma Mieke Bal, “[o]ften, there is a connection or a discrepancy between the character, its situation, and its environment” [Bal, 1997: 129], e tanto a identificação como a divergência nos parecem constituir elementos reveladores da personagem envolvida. Nesta narrativa de Cândido Franco, consideramos bastante significativa a transformação que Pedro leva a cabo do casebre de Moledo, que, pouco tempo depois, se torna “uma pequena gruta de pedra, forrada de peles, bem tratada de madeiras, com uma pedra nova na lareira, e um ar de conforto rústico” [Franco, 2005: 129]; a transformação do local onde habita, por suas próprias mãos, revela em Pedro a capacidade de construir a própria vida, de se assumir como o responsável activo pela sua felicidade.

Um pouco na sequência do que acima apontámos, Jean Weisgerber admite que também os objectos e a sua posição relativa são elementos importantes na caracterização de uma personagem; segundo este autor, “[i]l n’est pas indifférent, en effet, que telle chose ou personne soit vue [...] comme «proche» ou «éloignée» d’une autre” [Weisgerber, 1978: 15]. Esta proximidade de alguns elementos resulta especialmente importante, em *Inês de Portugal*, no que se refere ao chicote que o rei tem sempre perto: “O chicote surge na mão de Pedro como se sempre lá houvesse estado. Todos o conhecem, o azorrague que ele sempre traz, umas vezes preso à cintura, outras confiado às mãos de um dos seus homens” [Aguiar, 2002: 52]. Trata-se de um símbolo do poder de Pedro, mas é simultaneamente a marca da sua violência, da sua vontade de vingança sem limites.

Cândido Franco menciona brevemente o uso de um chicote quando Pedro preside à execução dos conselheiros Pero Coelho e Álvaro Gonçalves [cf. Franco, 2005: 201], mas não o apresenta como um objecto inerente à figura do rei. No entanto, uma situação que reputamos de paralela ocorre nesta narrativa: por diversas ocasiões, Pedro faz-se acompanhar dos seus cães, para além da sua natural utilização nas actividades de caça, parecendo estes funcionar como um elemento transmissor de segurança junto de potenciais ameaças (no caso, o pai) [cf. *Idem*: 48, 105], servindo mais tarde como

---

<sup>145</sup> Primeiramente, a mudança da Atouguia para o paço da Serra é motivada pelo risco da peste para a gravidez de Inês [cf. Franco, 2005: 121]; depois, é esta quem se mostra menos feliz com o Paço, levando Pedro a encontrar “um casebre de pedra, falho de tudo”, mas que agrada a Inês pela “solidão do lugar” [*Idem*: 129]; finalmente, é Pedro quem, “picado pelo desejo de outros espaços”, convence a sua amada a deslocar-se até ao Paço de Santa Clara, embora Inês aceda “entre o enfadada e o curiosa” [*Idem*: 148-149].

companhia fiel para enfrentar a solidão, por exemplo quando Pedro espera a chegada dos prisioneiros, no castelo de Santarém [cf. *Idem*: 198].

Embora se trate de um acontecimento único e não de uma situação repetida, as ocorrências descritas em *A Trança de Inês* relativas à caçada na floresta do Buçaco, temporalmente coincidentes com os momentos da morte de Inês, contêm elementos merecedores de atenção: o cavalo surge como um refúgio seguro contra o perigo, real (o urso) ou imaginário (“formas furtivas”, “alguma forma medonha” [Faria, 2001: 140; 141]), enquanto o nevoeiro serve como isolamento em relação ao mundo real. O espaço é, aqui, visto pelos olhos da própria personagem [cf. Bourneuf / Ouellet, 1975: 116], revelando o total descontrolo desta quanto à sua própria actuação; no fundo, o protagonista age como se, por uma qualquer razão transcendente, obtivesse conhecimento da tragédia que ocorre em simultâneo, embora não o possa admitir perante si mesmo. Na verdade, o cunho sobrenatural do espaço que envolve o protagonista e o isola do mundo sensível acaba por criar a ideia da existência de um vínculo invisível, metafísico, que ligaria ambas as personagens, reforçando o carácter único e especial da sua relação [cf. Faria, 2001: 139-142].

No romance de João Aguiar, os momentos marcantes da cena final, aquando das cerimónias fúnebres de Inês, são aqueles que mais nos podem aproximar de uma descrição espacial psicologicamente significativa, paralela ao que o protagonista estará a viver no seu íntimo. Os espaços descritos até esse momento, por vezes com contornos tétricos (o “som da pá a morder a terra”, “a madeira apodrecida [da urna] não resiste e quebra-se em dois ou três pontos”) e em meio de “noite cerrada” [Aguiar, 2002: 118; 119], servem de contraste evidente com diversos elementos de conotação positiva que vão construindo, na mente do leitor, a esperança que o próprio Pedro terá necessidade de sentir em relação ao futuro: “Um raio de sol, a primeira luz da manhã, trespassa a grande nave central da igreja”, “o silêncio é apenas perturbado pelos passos vagarosos dos que abandonam a igreja”; depois de um último adeus ao “seu maior amor”, Pedro caminha “em direcção ao portal que desenha uma ogiva inundada pela luz da manhã” até que “ela finalmente se apodera dele e o absorve”, restituindo-o ao “seu outro amor”, o povo [*Idem*: 126-127].

Pensamos ter ficado clara a forma como cada autor utiliza o factor «espaço», deliberadamente ou não, como contributo para a definição de traços caracterizadores da

personagem principal do respectivo romance. Ao contrário do que alguns autores parecem considerar quase obrigatório, separámos deliberadamente esta vertente de análise em relação aos mecanismos de gestão temporal<sup>146</sup>, que consideramos causarem efeitos distintos, particularmente neste caso específico, como pretendemos mostrar nos parágrafos que se seguem.

## ***2.8. Influência da gestão dos mecanismos temporais***

Como acabámos de afirmar, sentimos necessidade de estabelecer uma distinção concreta entre o tratamento dos elementos espaciais e a abordagem aos aspectos temporais, no presente estudo. Contrariamente ao que acontece com o factor «espaço», de que focámos essencialmente a sua manifestação histórica, o conceito de tempo histórico tem aqui muito menos relevância, embora não seja um campo destituído de interesse<sup>147</sup>; a nossa atenção está, assim, direccionada ao conceito de tempo do discurso, uma vez que das suas particularidades poderemos, sem dúvida, retirar conclusões pertinentes no que respeita à caracterização de personagens nas narrativas em análise.

Quanto à organização das sequências narrativas, vertente sempre relevante quando se analisa o tempo do discurso, podemos dizer que Cândido Franco é quem concebe mais tradicionalmente a ordenação das acções. Este autor opta pelo encadeamento dos episódios, fazendo-os acompanhar inclusivamente por marcas constantes de localização temporal muito concreta<sup>148</sup>; é verdade que o romancista utiliza recorrentemente mecanismos de progressão temporal como a elipse ou o sumário (como

---

<sup>146</sup> Fernando Poyatos, por exemplo, coloca estas duas dimensões a par em termos de importância quanto à recriação da personagem no romance histórico [cf. Poyatos, 1976: 368-369], dando a entender que a sua análise tenderá a fazer-se de modo simultâneo.

<sup>147</sup> Para mencionarmos apenas um exemplo, Celia Fernández Prieto deixa antever possibilidades que não podemos deixar de considerar extremamente interessantes (embora não se localizem propriamente no âmbito do nosso estudo) quanto à influência de elementos do tempo presente sobre a realidade passada: “Siempre que se evoca el pasado se proyectan en el juicios, valoraciones, interpretaciones propias del momento presente. El anacronismo de la novela histórica consiste en que el pasado se revisita y se reescribe con mirada de hoy” [Fernández Prieto, 2003: 191].

<sup>148</sup> Cândido Franco, com efeito, é extremamente metucioso na indicação de ano e mês (ou estação do ano) de cada acontecimento narrado, desde a morte de D. Dinis até ao falecimento do próprio D. Pedro [cf. Franco, 2005: 15; 218], numa distância temporal superior a quarenta anos. Opostamente, João Aguiar relata os acontecimentos históricos sem os datar, embora uma referência paratextual, provavelmente da responsabilidade do autor, localize o presente narrativo no ano de 1359; já Rosa Lobato de Faria explica cabalmente a quase ausência de marcas temporais concretas no seu romance do seguinte modo: “Correria, não sei, talvez o ano de 1335 ou 37, mas quem pode confiar na memória de um louco e que importam as datas nessa dinâmica fora do tempo a que chamam paixão” [Faria, 2001: 15].

seria, aliás, praticamente inevitável), mas nunca elimina grandes períodos de tempo<sup>149</sup>. A opção pelo encadeamento das acções é especialmente útil quando se pretende (como pensamos que acontece neste caso) salientar as evoluções da personagem, acompanhada pelo leitor ao longo de praticamente toda a vida.

Contudo, fazendo uso de uma estratégia que nos parece típica do discurso historiográfico (embora o tom seja, obviamente, menos formal e objectivo), Cândido Franco estabelece, por vezes, pausas na acção narrativa, relatando acontecimentos apenas indirectamente relacionados com a intriga principal: “O leitor quer saber decerto o que se passava assim de grave em Castela [...]. Eu conto-lhe” [Franco, 2005: 143].

Em outros momentos, interrompe-se a narração para que o próprio narrador possa manifestar opiniões sobre os acontecimentos ou, mais regularmente, sobre as personagens, disponibilizando, assim, importantes informações ao leitor: “Cuidado, Pedro, digo eu, que o teu ponto fraco foi a ira” [Franco, 2005: 91]. As pausas podem, até, funcionar em analepse, levando o autor a sentir necessidade de assinalar a sua presença, numa tentativa de explicar ao leitor a relevância da sua inclusão: “Desculpe-me o leitor o parêntese que vai ler, mas, às vezes, para contar um conto melhor se cortam que se atam as suas pontas. [...] [P]assemos nós, eu e o leitor, à intercalação” [Idem: 67].

A presença de momentos deste género, que acabam por adquirir a função de catálise, é quase nula tanto em *Inês de Portugal* como em *A Trança de Inês*<sup>150</sup>; já a utilização de elipses e sumários se torna evidente em ambos os romances, embora em número reduzido, relativamente à narrativa de Cândido Franco. No primeiro destes dois romances, os processos aludidos são utilizados, por exemplo, para evitar a descrição pormenorizada de acontecimentos que poderiam funcionar negativamente para a concepção da figura do protagonista, como é o caso da sua participação na execução da sentença aplicada a Afonso Madeira: “Mais tarde, o conde de Barcelos [...] conta simplesmente a Álvaro Pais: / — El-Rei mandou-lhe cortar aqueles membros que os homens em mor preço têm” [Aguiar, 2002: 104].

---

<sup>149</sup> Achamos significativo que o exemplo no qual o autor explicitamente elimina ou resume maior duração temporal, considerando toda a existência de D. Pedro, seja o seguinte: “Passou o Inverno desse ano e a Primavera do seguinte no ruído popular destes afazeres” [Franco, 2005: 30].

<sup>150</sup> Claro que, se tivermos em consideração apenas a acção no tempo presente (histórico), qualquer reminiscência a que a personagem recorra constitui, logo à partida, um momento de pausa na intriga, logo uma catálise, e, como sabemos, este mecanismo é a própria base estrutural de ambos os romances mencionados.

No romance de Rosa Lobato de Faria, estes processos, para além de serem utilizados, como é natural, para eliminar ou resumir acontecimentos menos relevantes para a evolução da intriga, revelam-se ainda pertinentes para outros fins. É o caso dos acontecimentos subsequentes à morte de Inês, após a qual, nas palavras de Pedro, “decorreram dois anos até à morte do rei meu pai. / Dois anos em que fui pouco a pouco naufragando nas vagas da minha loucura”; “levei dois anos a engendrar a vingança” [Faria, 2001: 169]. Com a particularidade de servirem, simultaneamente, para a caracterização directa e indirecta da personagem, estas frases dão-nos conta do modo prolongado como os acontecimentos abalaram o protagonista, não lhe retirando, contudo, a intenção desde logo assumida perante si mesmo quanto à punição dos culpados pela morte da sua amada<sup>151</sup>.

Ao contrário de Cândido Franco, os restantes dois autores aproveitam os efeitos de sentido que, segundo Celia Fernández Prieto, o discurso cria ao manipular e alterar a ordem sucessiva dos acontecimentos [cf. Fernández Prieto, 2003: 213]<sup>152</sup>. Na verdade, faz-se uso, em ambos os casos, de processos nos quais é evidente a alternância entre tempos diferentes, comandada pela memória do protagonista (e, no caso de João Aguiar, também de outras personagens)<sup>153</sup>. Parece-nos que, tanto em *A Trança de Inês* como em *Inês de Portugal*, a frequência da recuperação do passado por parte do protagonista pode ser um elemento relevante em termos da sua própria caracterização.

No primeiro destes romances, a presença da personagem divide-se pelos tempos passado, presente e futuro, e, deste modo, os vários níveis narrativos contribuem de forma igualmente importante para a consolidação do mito; já no que se refere à narrativa de João Aguiar, a situação é diferente, uma vez que a vida da personagem se centra exactamente nas suas lembranças do tempo passado, o que é comprovado pelas reflexões do próprio protagonista: “Que mais sou eu, senão um fantasma que só pode ser rei mas já não pode ser homem” [Aguiar, 2002: 38].

---

<sup>151</sup> Ainda sob “a agonia da [sua] dor”, Pedro declara: “jurei, embora só os céus conseguissem entender as palavras daquela jura, [...] que não haveria descanso para o meu corpo nem sossego para a minha alma até que os teus algozes perecessem no meio dos mais crus sofrimentos” [Faria, 2001: 143].

<sup>152</sup> De referir que, embora possamos apontar alguns exemplos de pequenas narrativas encaixadas, este mecanismo não nos parece significativo, a nível da actual análise; por outro lado, já antes avaliámos esta presença, aquando do estudo das construções hipodiegticas nas três narrativas [cf. supra, III.2.6.].

<sup>153</sup> A respeito do romance de João Aguiar, Leon Machado afirma: “O autor poderia ter optado pela solução cronológica, demasiado fácil e talvez de menor efeito cinematográfico” [Machado, 1997]. Consideramos que, também em termos literários, a opção foi a mais adequada.

Na opinião de Cristina Vieira, a utilização de analepses e prolepses cria anacronias que provocam personagens diferentemente caracterizadas [cf. Vieira, 2005: 275]. No entanto, nos casos em análise, a segunda destas estratégias não possui uma presença que consideremos relevante<sup>154</sup>, excepto em *A Rainha Morta...*. Neste caso específico, a prolepse cria um efeito curioso, que advém de o narrador se dirigir (assumindo a primeira pessoa, embora mantendo-se heterodiegético) à figura intemporal do protagonista, cuja essência se considera existir para além da acção romanesca e, até, da sua própria morte física: “Morreste para renascer, porque deste a vida a quem ta dava. É isso que também em breve farás com o cadáver ressequido de Inês. Dar-lhe-ás uma parte do teu sopro anímico e do teu calor” [Franco, 2005: 173]<sup>155</sup>.

Como já deixámos implícito acima, a transição entre tempos narrativos distintos existe nos três romances, embora nas narrativas de João Aguiar e de Rosa Lobato de Faria o nosso interesse se centre essencialmente na utilização da analepse. Este processo de gestão temporal está presente, contudo, também no romance de Cândido Franco, embora de forma fugaz. Um exemplo interessante é o momento em que Pedro revê aspectos da vida passada de Teresa, imediatamente antes de se envolver com ela sexualmente [cf. Franco, 2005: 180-181]; este passo revela uma faceta humana da personagem, capaz de tratar com relevo e distinção uma serviçal obscura, à qual, até ao momento, não fora atribuída qualquer atenção digna de registo.

Em *A Trança de Inês*, as constantes analepses derivam da própria concepção tripartida da acção narrativa, uma vez que até as digressões ao futuro nos são apresentadas como recordação de um tempo já vivido, a que se dá o nome de “Futuro Relativo” [Faria, 2001: 49]. Daí que se considere que a saudade do protagonista “põe em cena uma peculiar

---

<sup>154</sup> Não encontramos qualquer prolepse significativa em *Inês de Portugal*; em *A Trança de Inês*, esta estratégia não adquire grande relevância, quer por se encontrar em número reduzido, quer por se tratar de um narrador de primeira pessoa, o que implica que todos os acontecimentos aludidos (inclusivamente os futuros), afinal, tenham lugar na memória de uma mesma personagem, o que é visível da primeira vez que Pedro encontra Inês: “Quem poderia imaginar que essa imagem de serenidade e paz desencadearia para todo o sempre os ventos da tragédia, da loucura, do amor e da morte?” [Faria, 2001: 15].

<sup>155</sup> Existem no romance várias outras prolepses, até em número apreciável, mas que nos despertaram menor interesse, já que servem ao autor para fins distintos, designadamente adiantar informações relativas a outras figuras históricas, como o infante D. João ou os reis D. Duarte e D. João I [cf. Franco, 2005: 164; 178-179; 184]. No segundo caso, o narrador aproveita, aliás, para estabelecer uma comparação nada favorável ao protagonista do romance: “O teu neto, [...] esse querido rei Duarte, não precisou para nada da tua mania judicativa, e de seus sangrentos derivados, para ser o teu grande herdeiro. Guardou de ti apenas a saudade melancólica e foi o mais sábio, o mais letrado, o mais pacato, o melhor rei da História de Portugal” [*Idem*: 178-179].

experiência de temporalidade que [...] apela para a anulação ou mesmo transcendência da ordem do tempo” [Soares, 2001: 84]. Pontualmente, a analepse é utilizada, dentro da época mais remota, para associar episódios temporalmente distantes: “Para dar forma a este acontecimento longamente meditado nas minhas insónias, havia que tornar público o nosso casamento, lídimo mas secreto. / Fi-lo dois anos antes da trasladação” [Faria, 2001: 198]. Este acontecimento, depois detalhado, mostra a grande capacidade de previsão do protagonista, já que preparou, com muito tempo de antecedência, uma situação que pretendia não encontrasse entraves quando viesse a ocorrer.

Em muitos casos, a transição entre os tempos narrativos é conseguida, neste romance de Rosa Lobato de Faria, através do recurso à confusa memória provocada pela loucura da personagem: “Relembro este instante e logo outro com ele se confunde, outro bem mais remoto mas igualmente numa manhã de Inverno” [Faria, 2001: 15]. A mesma estratégia é utilizada por João Aguiar no seu romance, embora aqui não se mencione a loucura, antes se assumindo uma vontade incontável de refúgio no passado para lá permanecer enquanto possível; isso explicará a grande dificuldade que a personagem sente quando é obrigada a regressar ao tempo presente: “A frase, ao soar-lhe dentro da cabeça [...] trá-lo brutalmente de volta. A imagem de Inês desaparece e agora, em seu redor, está apenas a sala grande do castelo de Alcanede” [Aguiar, 2002: 76]; é por isso que Pedro, “quando regressa, vem triste e com um brilho de saudade, um brilho desesperado no olhar” [*Idem*: 35].

Esta “consciente manipulação do tempo narrativo”, nas palavras de Theresa Alves [2002], mostra a importância crucial da memória e da vivência do passado para a personagem protagonista: “As recordações excitam-no, fazem-lhe correr o sangue mais depressa e subir-lhe à cabeça, como se para lá se tivesse mudado o coração” [Aguiar, 2002: 39].

Claro que podemos colocar a hipótese de os acontecimentos recordados constituírem uma versão subjectiva da personagem, cujo acesso nos é permitido pela focalização interna assumida pelo narrador. Nesse caso, o que a personagem nos revela em analepse poderia resumir-se a uma imagem esbatida ou, pelo contrário, exagerada da realidade, principalmente no que se refere aos factos mais negativamente conotados. Contudo, pensamos que João Aguiar consegue contrariar com mestria esta hipótese, privilegiando a utilização do chamado presente histórico na quase totalidade da

narrativa<sup>156</sup>: desta forma, mostra que mesmo os factos passados vários anos antes continuam bem presentes na mente da personagem que os recorda, o que é especialmente relevante no caso do nosso protagonista<sup>157</sup>.

Opostamente, os tempos verbais privilegiados na narrativa de Cândido Franco são os pretéritos, o que é consistente com a organização por encadeamento a que já nos referimos, mais simples no que se refere à concepção e estruturação dos acontecimentos relatados; no entanto, encontramos duas únicas excepções (apresentadas de modo praticamente sequencial) em que o tempo presente é utilizado, o que nos parece significativo, uma vez que se trata de momentos que o autor pretenderá mostrar como especialmente importantes para a personagem principal: a exumação e a trasladação do corpo de Inês [cf. Franco, 2005: 206-209; 211-213].

Em *A Trança de Inês*, encontramos uma lógica oposição entre o tempo presente utilizado nos segmentos relacionados com o presente narrativo (e também com o futuro) e os tempos pretéritos quando estamos perante acções da época medieval. A utilização de pretéritos justifica-se plenamente, uma vez que se cria, dessa forma, um meio de informar o leitor de que houve uma mudança temporal a partir do presente narrativo, sem necessidade de outras estratégias<sup>158</sup>. Também aqui, no entanto, encontramos excepções que nos parecem relevantes: em determinados episódios, de especial carga psicológica, o início da narração acontece no presente histórico, derivando depois para os pretéritos habituais; falamos do episódio da floresta do Buçaco, em que Pedro se vê isolado do mundo aquando do assassinio de Inês, mas também das cenas relativas à exumação e à trasladação de Inês para Alcobaça [cf. Faria, 2001: 139-140; 196-198].

Pensamos que a autora pretendeu, por este meio, salientar o impacto que os mencionados acontecimentos tiveram sobre a personagem, de certo modo eliminando, nestes passos específicos, a distinção entre os tempos vividos, como bem afirma Lourdes Soares [cf., 2001: 84]. Não será por acaso que, em relação ao primeiro destes

---

<sup>156</sup> Exceptua-se apenas o episódio em que Álvaro Pais recorda algo que lhe foi revelado por Martim anos atrás; o carácter duplamente pretérito dos factos obrigará, neste caso, à utilização desse tempo verbal (aqui, maioritariamente, pretérito perfeito) [cf. Aguiar, 2002: 31-34].

<sup>157</sup> Embora esta argumentação seja igualmente aplicável a outras personagens, como Álvaro Pais: “A voz do escrivão funde-se com o toque de longas e depois desaparece como um espectro – e era um verdadeiro espectro, o da memória” [Aguiar, 2002: 23]; a forma como determinados factos do passado afectam esta personagem torna-se, pois, evidente.

<sup>158</sup> Em *Inês de Portugal*, as mudanças temporais são, por vezes, introduzidas por efeitos sonoros que permitem ao leitor acompanhar a transição entre tempos produzida na mente da personagem: “Os instantes são breves, depois a recordação desaparece, estilhada pelo estrondo da grande porta que se abre para deixar entrar o Rei” [Aguiar, 2002: 25].

episódios, temos uma das poucas situações em que, devido à confusão que se estabelece na mente da personagem, o leitor não tem acesso à verdadeira duração temporal dos acontecimentos, configurando o que costuma denominar-se tempo psicológico: “Durante quantas horas dei voltas e voltas no mesmo lugar sobre as patas do meu cavalo, não o saberia avaliar” [Faria, 2001: 140].

Aliás, parece-nos curioso que, com a excepção já acima descrita<sup>159</sup>, os autores não explorem as potencialidades do conceito de tempo psicológico, uma ferramenta que se mostra tão útil para revelar os diversos modos como a personagem experiencia a passagem do tempo, bastando atribuir, por exemplo, uma maior duração temporal aos episódios mais melindrosos do ponto de vista da personagem, ou, inversamente, fazendo o tempo escoar-se rapidamente nos momentos felizes.

Não queremos com isto afirmar que se privilegia uma narração em isocronia, até porque já antes mencionámos a recorrente presença de elipses, sumários e pausas, cuja utilização nos coloca no âmbito da anisocronia [cf. Reis, 1999: 34; 210-211]. De qualquer forma, consideramos não restarem dúvidas de que a gestão dos mecanismos temporais se reflecte, nos três romances, na caracterização que o leitor vai elaborando da personagem protagonista, conforme cremos ter ficado explícito na argumentação apresentada.

Parece-nos também claro que a presença de mecanismos temporais nestas narrativas é, pelo menos parcelarmente, condicionada pelas opções relativas ao estatuto do narrador, aspecto extremamente relevante no que se refere à construção da imagem das personagens narrativas e que, por isso, analisaremos seguidamente, de forma mais pormenorizada.

## ***2.9. Relevância das opções de estatuto do narrador***

Sem dúvida que uma parte substancial da caracterização da personagem é estabelecida através do narrador, como demos a entender ao longo dos anteriores subcapítulos do nosso estudo. Cingir-nos-emos, nesta altura, à análise do modo como as opções tomadas pelos autores quanto ao estatuto do narrador, nas três narrativas que constituem o objecto do presente trabalho, condicionaram a apresentação do protagonista ao leitor e quais os efeitos que daí advieram.

---

<sup>159</sup> A que se junta uma outra em cada romance: na narrativa de Cândido Franco, o narrador diz-nos que “Abril, por fim, chegou” [Franco, 2005: 205], o que demonstra, indirectamente, que o tempo terá custado a passar, eventualmente também na perspectiva da personagem (embora se trate de intervenção do narrador); em *Inês de Portugal*, é o conde de Barcelos, Afonso Tello, quem, velando pelo rei, reflecte: “Como o tempo passa rápido: ainda agora, juraria, haviam tocado os sinos de S. Francisco tocando a completas, porém já os galos cantam” [Aguiar, 2002: 60].

Segundo Glaudes e Reuter, “la perspective détermine la quantité de savoir perçu et les domaines qu’elle peut appréhender” [Glaudes / Reuter, 1996: 69], e isso é efectivamente visível se tivermos em conta as diferenças entre os narradores presentes nestes romances específicos: em *A Rainha Morta...*, o autor optou por um narrador heterodiegético, onisciente e assumidamente subjectivo; João Aguiar também escolheu para *Inês de Portugal* uma perspectiva heterodiegética, embora tenha variado os pontos de vista assumidos, desde a onisciência à focalização interna através de personagens diversas; em *A Trança de Inês*, a autora preferiu um narrador autodiegético, desafio interessante e inovador por se tratar de uma personagem histórica de primeiro plano.

Comentando as manifestações mais recentes do romance histórico, com características pós-modernas, e especificamente os exemplos concretos de, entre outros, João Aguiar e Cândido Franco (mas em termos que poderiam, como facilmente se depreenderá, englobar também o caso específico de Rosa Lobato de Faria), Fátima Marinho afirma que se tem conseguido criar situações de “desvio da História que o discurso do poder consagrou ao pôr a tónica em perspectivas diferentes”, como a “atribuição da voz narrativa à personagem biografada” ou o “desvio da visão oficial para a de outras personagens envolvidas” [Marinho, 2004: 360].

Pensamos que a expressão «desvio da História» será exagerada para os casos em apreço, mas, na realidade, cada um dos autores acaba por mostrar algo que a História não nos deu: Cândido Franco acentua a importância da evolução da personagem, desde a infância, preenchendo uma parte dos espaços deixados em branco pelo discurso historiográfico; João Aguiar abre a interpretações múltiplas (incluindo a do próprio protagonista) os acontecimentos principais do reinado, incutindo-lhes uma subjectividade que o texto historiográfico tende ainda a evitar; Rosa Lobato de Faria, por fim, eleva ao máximo o carácter subjectivo do relato, dando-nos a perspectiva única do herói e assumindo a sua loucura, embora sem nunca pôr em questão os acontecimentos que a História (e, por vezes, a lenda) divulgou<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup> É interessante verificar que todos os autores respeitam os factos históricos, embora em alguns casos acrescentem elementos lendários, como a cerimónia do beija-mão [cf. Faria, 2001: 199-200; Franco, 2005: 211], ou acontecimentos cuja existência real ainda hoje deixa dúvidas, como o casamento de Pedro e Inês [cf. Faria, 2001: 77-78; Franco, 2005: 141]. Apenas João Aguiar se mantém no âmbito do historicamente comprovado, embora assumia em paratexto alguma liberdade na utilização dos dados disponíveis, por motivos de consistência narrativa [cf. Aguiar, 2002: 131-132].

Consideramos curioso que Glaudes e Reuter afirmem que “un roman utilise rarement une seule voix ou modalité narrative” [Glaudes / Reuter, 1996: 73]; na verdade, Rosa Lobato de Faria e Cândido Franco fazem isso mesmo, sem que a estruturação narrativa ou a qualidade literária sejam afectadas<sup>161</sup>. No primeiro caso, a autora compensa a aparente limitação imposta pelo narrador escolhido com a diversificação temporal a que o sujeita, permitindo-lhe três existências separadas através de uma personagem única. Cândido Franco, por outro lado, centra-se na onisciência de um narrador assumidamente localizado num tempo presente (contemporâneo do leitor)<sup>162</sup>, diferente do tempo histórico em que os acontecimentos têm lugar; esse facto permite-lhe um olhar distanciado e subjectivo sobre o tempo narrado, embora não o iniba de interpelar directamente personagens e narratário, assim criando um certo grau de intimidade que, segundo Cristina Vieira, se torna mais difícil de atingir numa narração heterodiegética [cf. Vieira, 2005: 302].

Segundo esta mesma autora, a constante interpelação do narrador ao leitor pode constituir uma estratégia de captação da sua benevolência para com a personagem [cf. Vieira, 2005: 311-312]; no caso de *A Rainha Morta...*, o narratário é guiado no sentido do que o narrador entende ser a dimensão correcta do mito e, portanto, de um dos seus pólos, o protagonista: “[Pedro] olhava Inês como se estivesse no centro do universo, com as mãos nessa alavanca que faz mover os astros e as árvores. É para esse estado sublime, leitor, que te peço atenção neste encontro de Inês e Pedro” [Franco, 2005: 122].

Situação ainda menos habitual é a interpelação do narrador, em segunda pessoa, às personagens narrativas, mecanismo que neste romance de Cândido Franco é diversas vezes utilizado. No que diz respeito à personagem principal, aquela que aqui nos interessa primordialmente<sup>163</sup>, as constantes abordagens do narrador servem diferentes

---

<sup>161</sup> Pensamos que o facto de Fernando Pinto do Amaral se referir à obra de Rosa Lobato de Faria como uma “escrita segura e narrativamente bem architectada” [Amaral, 2004: 93] ilustra a nossa afirmação.

<sup>162</sup> Na verdade, o narrador criado por Cândido Franco confirma a sua presença num mundo coincidente com o do leitor, dirigindo-lhe a palavra e fingindo reagir às suas queixas: “Não resmungue de novo o leitor, que eu conto-lhe o que sei” [Franco, 2005: 112]. Para além disso, localiza-se temporalmente “sete séculos depois” dos acontecimentos [*Idem*: 213], não se eximindo à aplicação do termo “hoje” [cf. *Idem*: 82; 123]. Curiosamente, o narrador de *Inês de Portugal* faz questão de se manter no tempo histórico, mesmo quando parece fazer referência à actualidade: “Aquele espaço descoberto no interior do castelo de Santarém [...] ainda hoje não tem árvores nem plantas. Hoje, aliás, está irreconhecível. Quando Álvaro Pais aí chega, ao cair da noite, observa, perplexo, os preparativos que decorrem” [Aguiar, 2002: 105].

<sup>163</sup> Para além de Pedro, o narrador dirige-se directamente a diversas outras personagens, mais ou menos importantes na trama narrativa, como a Rainha Santa Isabel, Constança, Inês, D. Afonso, Teresa e Maria (irmã de Pedro) [cf. Franco, 2005: 52; 106; 123; 168; 183-184; 187]

objectivos, por vezes aparentemente opostos: critica-se a crueldade da personagem, embora se mostre alguma compreensão para a sua existência: “Terias razão, Pedro. Compreendo que no teu espírito tão azarado pensasses que enquanto houvesse um crime por expiar em Portugal Inês não teria alívio”; “Tornaste-te frio diante do sangue, exultaste quando o carrasco fez rolar aos teus pés cabeças humanas [...]. Chama-se a isso, Pedro, crueza ou crueldade” [Franco, 2005: 178]. A posição do narrador, no entanto, deve ficar bem clara aos olhos do leitor, para que a adesão deste seja possível: “compreendo muito melhor a tua doida e desconcertante melancolia diante da campa de Inês [...] que o teu ofício de justiceiro” [*Idem, ibidem*]. Aliás, o narrador mostra bem que, não podendo controlar as atitudes da personagem, é, no entanto, livre de as criticar: “Que imensa loucura, ó céus, a tua, Pedro”; “eras muito mais grandioso e verdadeiro no meio desse teu tresloucado sonho de infinito [...] que nas ganas danadas e falsas do teu ódio contra os matadores de Inês” [*Idem*: 193].

Por vezes, estas intervenções do narrador veiculam uma caracterização directa da personagem, que nos parece de importância reforçada, não só por ser transmitida pela voz com maior autoridade no texto [cf. Rimmon-Kenan, 1989: 60], mas também por constituir, através do uso da segunda pessoa, uma aproximação quase paternal em relação à personagem: “Era todo o teu génio, Pedro, que se avizinhava [...]. Todo o teu génio e toda a tua violência”; “Cuidado, Pedro, digo eu, que o teu ponto fraco foi a ira.” [Franco, 2005: 33; 91].

A caracterização directa do protagonista é, aliás, abundante neste romance, reflexo da onisciência do narrador. Para além da descrição física, bastante pormenorizada, como já vimos (cf., supra, III.2.2), também o ponto de vista psicológico é privilegiado, desde os tempos da infância (é uma “criança calada”, um jovem “triste”, “irrequieto” e “viril” [Franco, 2005: 30; 44]), passando pela idade adulta e respectivas marcas maiores (a “nostalgia”, acompanhada da “memória profunda, intelectual”, torna-o “obstinado” e capaz de “crueldade fria e desumana” [*Idem*: 92; 93; 194; 202]), até chegar à fase final da vida (apesar da “saudade infinita”, é “um homem pacificado”, “feliz”, “esperançoso” e “crente na vida eterna” [*Idem*: 208; 218; 219]).

Logicamente, a presença de caracterização directa em *A Trança de Inês* é mais discreta. As particularidades do narrador autodiegético não são, como é óbvio, tão propensas a essa atitude analítica como as inerentes ao seu equivalente heterodiegético

(para mais, dotado de focalização onisciente). Ainda assim, a personagem não esconde a paixão ou o desejo que sentiu por Inês [cf. Faria, 2001: 15; 16], nem o “ódio” que sentiu após a sua morte, causador de “noites de desvario e insónia” [*Idem*: 147; 175]; progressivamente “mais triste e mais só”, resta-lhe a “saudade” de Inês, facto que não o impede de admitir a “sua loucura” [*Idem*: 178; 198].

O narrador escolhido por Rosa Lobato de Faria apresenta, portanto, algumas limitações<sup>164</sup>. Contudo, pensamos que a concepção de uma personagem que, a partir de um tempo presente, revive outros três tempos – o passado recente, o passado remoto e o futuro – permite uma maleabilidade narrativa que compensa com vantagem os seus eventuais limites. Eva Broman chama a atenção para o conhecimento restrito a que estes narradores<sup>165</sup> podem aceder da seguinte forma: “Homodiegetic narrators can only report on events they themselves have experienced or learned about through other characters or from other sources” [Broman, 2004: 67]; a autora do romance em questão mostra, no entanto, conhecer bem as restrições que enfrenta, uma vez que tem sempre o cuidado de informar o leitor sobre a origem de dados relativamente aos quais a personagem não poderia ter conhecimento directo<sup>166</sup>.

Parece-nos, portanto, que os narradores escolhidos por Rosa Lobato de Faria e por Cândido Franco acabam por compensar a unicidade do ponto de vista apresentado com a subjectividade que, num caso como noutro, o narrador demonstra. Já vimos que, no caso de *A Rainha Morta...*, este carácter subjectivo se concretiza na proximidade entre narrador, personagem e narratário; em *A Trança de Inês*, este procedimento tem paralelo na relação de intimidade entre a personagem que assume a função de narrador e a amada já desaparecida, transformada em narratário constante ao longo de todo o texto. Deste modo, o leitor é convidado a assumir um papel testemunhal privilegiado desta intimidade, embora dela seja excluído: mais uma vez, o protagonista dá a entender que a paixão, que

---

<sup>164</sup> Wayne Booth, neste âmbito, afirma: “It is true that choice of the first person is sometimes unduly limiting” [Booth, 1970: 150]; Jaap Lintvelt esclarece que, através do “type narratif actoriel”, apenas se obtém uma percepção limitada, tanto do exterior como do mundo interior da personagem [cf. Lintvelt, 1981: 90].

<sup>165</sup> Devemos esclarecer que Eva Broman não considera o conceito de narrador autodiegético, antes o integrando no termo homodiegético, extensivo, sob o seu ponto de vista, a qualquer narrador participante.

<sup>166</sup> Quando nos revela a fuga de Diogo Lopes Pacheco (com pormenores provenientes da crónica de Fernão Lopes [cf., 1994: 145-147]), a própria personagem informa-nos da origem dessas informações: “Tudo isto vim eu a saber muitos anos volvidos, quando já as forças me abandonavam e com elas a ira de outros tempos” [Faria, 2001: 173].

subsiste mesmo após a morte de Inês, unicamente pode ser vivida pelos seus dois intervenientes, mesmo que só através da palavra e da recordação.

De certo modo, também o narrador criado por João Aguiar em *Inês de Portugal* transforma o leitor numa testemunha privilegiada dos acontecimentos narrados, embora de um modo diferente, uma vez que a focalização interna escolhida, que habitualmente restringe a acção narrativa aos pensamentos e às experiências da personagem focalizadora [cf. Broman, 2004: 66], é aqui iludida pelo autor, quer valendo-se da focalização interna de diversas personagens num mesmo episódio, quer socorrendo-se da onisciência quando tal é necessário ou preferível. No momento em que são descritas as primeiras relações íntimas entre Inês e Pedro, por exemplo, a focalização onisciente serve ao narrador para aceder simultaneamente ao interior de ambas as personagens, permitindo ao leitor entender que os “instantes breves [...] da sua inocência primordial, [...] absolutos na pureza e na intensidade” [Aguiar, 2002: 47], acontecem apesar das obscuras motivações de Inês e da consciência que Pedro delas acabou de adquirir [cf. *Idem*: 43-44].

João Aguiar concebeu, portanto, um sistema narrativo que Theresa Alves designa como “flexibilidade do ponto de vista, ou pontos de vista múltiplos” [Alves, 2002], e através do qual possibilita ao leitor o acesso ao somatório de informações (e opiniões), por vezes inconfessáveis<sup>167</sup>, que cada personagem possui, acrescido de determinados elementos a que apenas uma entidade com estatuto onisciente poderia aspirar.

Esta constante variação da focalização [cf. Marinho, 1999: 187] possibilita que a caracterização directa vá sendo completada através das diversas perspectivas de personagens que, segundo Micaela Ramon, configuram neste romance uma “polifonia de vozes narrativas” [Ramon, 2002: 7]. É verdade que o carácter onisciente que, por vezes, o narrador adopta, como vimos, é utilizado neste âmbito, por exemplo para salientar o carácter solitário do protagonista [cf. Aguiar, 2002: 78], mas as personagens Álvaro Pais, João Afonso Tello e Afonso Madeira constituem as principais fontes dessa heterocaracterização.

---

<sup>167</sup> Álvaro Pais é a personagem de que o autor mais se serve para este efeito, interpretando a complexidade do íntimo de Pedro (“Álvaro Pais domina um estremecimento ao atentar no rosto alegre do Rei [...]. Não se distingue a alegria da raiva nem o ódio da benquerença” [Aguiar, 2002: 48]), ou apenas os seus próprios pensamentos mais pessoais (“Os outros, em boa verdade, éramos todos nós, eu mesmo, confesso-o só a mim” [*Idem*: 49]).

Esta última personagem, o escudeiro íntimo de Pedro, mostra-nos, nas duas oportunidades em que lhe é concedida a focalização narrativa, o lado mais sombrio do rei, aquele que se revela apenas na intimidade dos seus aposentos: os “silêncios” e “ausências”, a “permanente angústia”, são marcas dos “fantasmas sombrios” que o atormentam e que originam o “ódio tranquilo” e a “serena ferocidade” que Pedro sente e apenas se mitigará com a morte dos assassinos de Inês [Aguiar, 2002: 35; 80; 81; 82]. Também João Afonso Tello identifica “a fúria do Rei, a sede de sangue que luziu nos seus olhos”, o “turvo ódio” que os conselheiros lhe provocam [*Idem*: 54; 59]; no entanto, o conde de Barcelos zela pela imagem de Pedro e, quando este se descontrola, é sua a decisão de que o rei “não pode ser visto desta guisa”, se bem que, no seu íntimo, considere a sua atitude um “rasgo de loucura” [*Idem*: 53]; a sua função de conselheiro obriga-o à lealdade para com o seu rei, mas isso não o impede de condenar, íntima e silenciosamente, algumas suas acções, sobretudo se não respeitam as regras da honra: “O seu senhor e rei quebrou por duas vezes a palavra dada, sem outro motivo que não fosse o ódio ou a paixão” [*Idem*: 59-60]. Álvaro Pais, a personagem a cujo íntimo a focalização interna nos permite maior acesso, mostra igualmente a sua preocupação com a “boa fama e palavra inteira” de Pedro, pois que um “bom rei jamais quebra os seus juramentos” [*Idem*: 15]; as capacidades perscrutadoras deste velho chanceler não conseguem, por vezes, penetrar a “expressão dura, fechada” de Pedro, embora noutras alturas distinga bem o carácter enganador do “rosto alegre do Rei”, do “seu sorriso aberto”, que ele não vê “sem sentir medo” [*Idem*: 48]; apesar de tudo, e porque conhece bem a origem do seu sofrimento, Álvaro Pais considera Pedro “um bom rei”, “generoso” e “bem-amado”, capaz de um “bom governo” do reino [*Idem*: 15].

Curiosamente, em *A Trança de Inês*, embora estejamos limitados à autocaracterização, os aspectos negativos da personagem não estão ausentes, o que é significativo. O próprio protagonista, para além de se mostrar “consciente da [sua] horripilante loucura”, tem noção de ter cometido exageros injustificáveis, provocados pela “dor sem nome” que o deixava “cego de raiva” e com uma “fúria incontrolável” [Faria, 2001: 148; 173]; a percepção de que a “mesquinhez da [sua] vingança” apenas o torna “mais só [...], mais desamparado, mais infeliz que nunca”, leva-o a considerar-se, em última análise, um “rei patético, lamentável” [*Idem*: 174].

As críticas à actuação da personagem principal também estão presentes em *A Rainha Morta...*, conforme, aliás, já apontámos. O narrador adopta, sem qualquer dúvida, o que Christian Angelet e Jan Herman denominam “narration opaque: celle où le narrateur se désigne expressément comme tel et s’exhibe comme le producteur, voire comme l’inventeur du récit” [Angelet / Herman, 1990: 170]<sup>168</sup>; assim, para além de moldar determinados acontecimentos à sua vontade soberana de demiurgo<sup>169</sup>, não se coíbe de demonstrar desagrado em relação a algumas atitudes do protagonista, admoestando-o directamente, por exemplo, em face da sua inflexibilidade quanto à tortura e posterior execução dos conselheiros aprisionados: “estes também fugiam e nunca mais te apareciam, digo-te eu, Pedro, se os deixasses. Poupava-se bem na tua lenda esse acto de crueldade fria e desumana”; mais tarde, discorrendo sobre Inês, reforça: “Foi tão perfeita a cena da sua ressurreição, que bem podia ter dispensado a da vingança” [Franco, 2005: 202; 213].

O posicionamento subjectivo do narrador perante a actuação da personagem é sempre relevante, seja quando se assume concordância, seja quando a voz narrativa se distancia das intenções do protagonista<sup>170</sup>. Quanto a este aspecto, a opção por um narrador autodiegético (*A Trança de Inês*) ou pela focalização interna (*Inês de Portugal*) tenderá a diminuir o distanciamento entre narrador e narratário, bem como destes relativamente às personagens [cf. Vieira, 2005: 305]. Nos dois casos, o leitor é forçado a abandonar a ilusão de objectividade que um narrador heterodiegético de focalização omnisciente normalmente transporta para o texto e, deste modo, a autonomia da personagem é mais facilmente preservada, uma vez que se torna evidente para o leitor a presença de um olhar específico, pessoal e forçosamente subjectivo [cf. Glaudes / Reuter, 1996: 169].

---

<sup>168</sup> Para além do que já antes referimos sobre os momentos em que o narrador apresenta a acção como se ela decorresse num palco [cf. Franco, 2005: 13; 220], parece-nos relevante mencionar ainda, a este propósito, uma sua outra intervenção, reminiscência clara de *Os Lusíadas*: “Tenho a voz cansada e a boca fria de cantar o absurdo da História humana [...]; quero retirar-me, apagar-me no silêncio da noite e da treva” [*Idem*: 221]. Não esqueçamos que o carácter auto-reflexivo é uma das características habitualmente atribuídas às tendências pós-modernas da narrativa [cf. Arnaut, 2002: 227; 357].

<sup>169</sup> Por exemplo, em plena descrição dos amores de Pedro e Inês, quando o narrador faz aparecer “um pássaro de plumagem rutilante”, prevendo as objecções do narratário, esclarece: “Não resmungue de novo o leitor, que eu conto-lhe o que sei. Ademais, parece-me que assim, deste modo, com a rútila plumagem dum pássaro divino, é que o romance de Inês e Pedro está bem” [Franco, 2005: 112].

<sup>170</sup> Carlos Reis afirma, mesmo, que esta atitude do narrador pode constituir uma mensagem ideológica: “A adesão ou rejeição, por parte do narrador, de certos valores e situações, a sua solidariedade ou distanciamento relativamente à óptica (e subjectividade) de personagens da história constituem sintomas susceptíveis de conduzirem a uma mensagem ideológica” [Reis, 1982: 27].

É certo que a subjectividade é também assumida pelo narrador de terceira pessoa presente em *A Rainha Morta...*, ao qual podemos mesmo atribuir determinadas “intrusions indiscrètes dans l’histoire qu’il raconte” [Raimond, 1989: 115], o que nos leva a considerá-lo, ainda que fosse apenas por este aspecto, um narrador heterodiegético de focalização onisciente bastante atípico.

Aliás, no caso específico deste romance, e ainda que aceitemos, como afirma Wayne Booth, que o autor é visível mesmo quando o narrador não está explícito na narrativa<sup>171</sup>, parece-nos existir uma diferença clara em relação aos romances criados por João Aguiar e por Rosa Lobato de Faria, pois nestas duas narrativas o autor delega no narrador, de forma evidente, a responsabilidade do rumo que a narração da história toma.

No caso de Cândido Franco, parece-nos que a intenção terá sido exactamente a identificação do autor<sup>172</sup>, ainda que não de forma demasiado óbvia, com a instância narradora. Só assim poderemos encontrar uma explicação cabal não apenas para a convicção evidente nas constantes opiniões que o narrador nos vai propondo (muitas vezes relativamente ao protagonista), mas principalmente para os conhecimentos e experiências reais que, admitindo e reforçando a sua existência no mundo real, nos revela quando menciona o seu conhecimento do Museu de Figuras de Cera de Copenhaga, ou a conversa íntima com o poeta Mário Cesariny, ou ainda a eventual estadia na zona da Atouguia, que lhe permite afirmar que acabou de ver os homens e as mulheres daquele tempo [cf. Franco, 2005: 139; 51; 117]<sup>173</sup>.

A identificação entre as duas entidades (autor e narrador) parece-nos servir, neste caso, para reforçar a importância dos juízos de valor que são fornecidos ao leitor ao longo do romance. Como refere Kurt Spang, “[e]n bastantes casos el partidismo del autor es [...] evidente y quizá incluso demasiado visible; a veces ni deja lugar a los lectores para formarse una opinión personal” [Spang, 1998: 77]; pensamos que é o que acontece relativamente ao romance de Cândido Franco: o autor / narrador, pela

---

<sup>171</sup> Este autor explicita as diversas funções que um autor assume mesmo sem se dar a conhecer através do narrador: “Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails” [Booth, 1970: 151].

<sup>172</sup> Utilizaremos aqui este termo como sinónimo do conceito de «autor implicado», que pode diferir da noção de «autor real», conforme claramente explica Horace Porter Abbott [cf., 2004: 77].

<sup>173</sup> Obviamente, não possuímos dados que nos permitam assegurar que o autor tenha visitado o museu dinamarquês, conheça o referido poeta ou alguma vez tenha visitado a zona da Atouguia da Baleia, mas parece-nos uma hipótese muito plausível.

veemência da argumentação utilizada e pelo carácter forte da sua personalidade, não deixa margem suficiente ao leitor para a criação de uma opinião própria.

Se considerarmos que as relações que se estabelecem entre leitor e figura literária são tão fortes e íntimas como as descreve Michel Raimond [cf., 1989: 173] e aceitando que, como afirma Vincent Jouve, “[l]a perception du personnage ne peut trouver son achèvement que chez le lecteur” [Jouve, 1992: 34]<sup>174</sup>, neste caso parece-nos que a ligação entre leitor e personagem encontra como poderoso intermediário o narrador, e, por outro lado, a percepção que o leitor tem da personagem protagonista é condicionada pela subjectividade da instância narradora (e, como vimos argumentando, do próprio autor).

De certo modo, também a escolha de narrador por parte dos restantes autores constitui uma condicionante da apreensão da personagem por parte do leitor, mas em ambos os casos o autor transmite a sua mensagem assumindo a total separação relativamente à entidade narrativa: em *A Trança de Inês*, a perspectiva é condicionada pela loucura da personagem, sem dúvida o traço mais evidente da sua caracterização; em *Inês de Portugal*, uma grande parte da narração é assegurada recorrendo à visão pessoal de personagens diferentes, das quais o autor se separa nitidamente, e com as quais o leitor terá dificuldades em se identificar de forma consistente.

Nos três romances que vimos estudando, a caracterização da personagem é elaborada paulatinamente, como, aliás, é habitual<sup>175</sup>; neste âmbito, parece-nos correcto concluir que os três autores conseguem, embora de modo diverso, guiar o leitor ao longo dos diversos momentos conducentes à construção de uma imagem muito pessoal do protagonista em cada romance, contribuindo para isso, em grande medida, as opções tomadas relativamente ao estatuto do narrador.

---

<sup>174</sup> Sobre esta questão, Umberto Eco declara, com algum humor, que “todo o texto é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor que faça parte do seu trabalho” [Eco, 1997: 9].

<sup>175</sup> De acordo com Shlomith Rimmon-Kenan, “in the story character is a construct, put together by the reader from various indications dispersed throughout the text” [Rimmon-Kenan, 1989: 36].

## Conclusão

Após toda a argumentação que fomos apresentando ao longo dos anteriores capítulos do presente trabalho, torna-se necessário nesta altura proceder a uma reflexão final sobre o que de mais relevante acabou por nos proporcionar a análise a que nos propusemos sobre a elaboração da personagem D. Pedro, nos romances *Inês de Portugal*, *A Trança de Inês* e *A Rainha Morta*...

Concluimos, com alguma surpresa, que os três autores cujos romances escolhemos para objecto de estudo conceberam a mencionada personagem de modo muito próximo, apesar de terem utilizado mecanismos literários substancialmente diferentes. Tal facto é visível logo nas tentativas de classificação tipológica da personagem que empreendemos como ponto de partida.

Em primeiro lugar, para além da evidente designação de «personagem referencial» adiantada por Bal ou Hamon, os romancistas não pretenderam evitar a criação do que Pavel denomina «personagem imigrante» para optar, segundo a terminologia usada pelo mesmo autor, por uma «personagem substituta». Preferiram, portanto, assumir a figura histórica e não construir uma personagem totalmente nova a partir da sua subjectividade.

Por outro lado, também foi unânime a elevação da personagem ao primeiro plano da narrativa, já que D. Pedro é, sem margem de dúvida, o protagonista dos três romances, apesar de os títulos poderem fazer acreditar numa situação distinta. A unanimidade estende-se, para além desse facto, à noção de «personagem redonda» criada por Forster, ou, paralelamente, ao conceito de «personagem dinâmica» proposto por Rimmon-Kenan. Em qualquer dos casos, efectivamente, os dados recolhidos apontam para personagens com evidente vida interior, sofrendo evoluções significativas ao longo da sua presença textual.

Ainda no que se refere à função desempenhada pela personagem na intriga, não foram evidentes diferenças fundamentais entre as criações dos três autores: D. Pedro funciona como «sujeito» da acção, conforme definição de Greimas, e, mesmo utilizando a terminologia mais específica de Bremond, consideramos que, apesar das particularidades que apontámos na altura, estamos perante três situações em que a personagem se assume, genericamente, como «agente voluntário».

O único aspecto relativo à classificação da personagem em que detectámos diferenças assinaláveis situa-se no âmbito dos conceitos de «personagem fechada» e de

«personagem aberta», criados por Chatman. Na verdade, a nossa interpretação levou-nos a concluir que as personagens concebidas por João Aguiar e por Rosa Lobato de Faria mantêm em aberto possibilidades futuras de actuação ou evolução, enquanto no romance de António Cândido Franco a própria morte da entidade ficcional constitui um fechamento lógico da narrativa, impeditivo do seu desenvolvimento.

Um outro aspecto em que o romance de Cândido Franco se distancia dos restantes refere-se à quantidade de elementos caracterizadores, tanto a nível físico como psicológico, facto mais visível principalmente no que diz respeito às características apresentadas de modo directo. No entanto, a esta superioridade quantitativa respondem os restantes romancistas tornando mais significativos, por vezes mesmo simbólicos, os menos numerosos elementos escolhidos para a caracterização.

Acessoriamente, esta propensão de Cândido Franco para a multiplicação de elementos caracterizadores evidencia no seu romance uma situação sem paralelo nas restantes narrativas: a personagem concebida por este autor evidencia uma variabilidade de caracterização que não existe nos romances de João Aguiar e de Rosa Lobato de Faria; nestes, a personagem apresenta uma constância que a evolução exigida pela própria acção não invalida. Essa unicidade caracterizadora não é visível no romance de Cândido Franco, pois os traços que vão sendo atribuídos à personagem ao longo da narrativa comportam, por vezes, alguma disparidade que torna a sua descrição muito mais complexa; talvez por isso, a personagem torna-se menos passível de uma adesão imediata por parte do leitor.

De certo modo, estamos perante a consequência mais visível do maior preenchimento, por parte de Cândido Franco, dos pontos de indeterminação definidos por Ingarden. Na realidade, o autor vai muito além dos restantes no completamento da imagem total da personagem, preenchendo os espaços deixados livres pelas crónicas medievais e pela subsequente historiografia; desta forma, a personagem que nos é apresentada surge como uma entidade mista, em parte a figura histórica que se conhece e, em maior parte ainda, a figura humana desconhecida que o autor pretende salientar. João Aguiar e Rosa Lobato de Faria, por outro lado, centram a sua atenção na figura histórica, insuflando-lhe uma vida interior verosímil que constitui, basicamente, a apropriação subjectiva do que a História e a lenda foram mantendo e consolidando ao longo dos séculos.

Na verdade, a forma como os três autores se apropriaram dos elementos provenientes da historiografia, das construções lendárias e mesmo dos pontos incompletos ou indeterminados configura a existência de intenções diferentes quanto à construção da narrativa e à própria concepção da personagem central. Por um lado, o recurso a factos historicamente validados serviu para acentuar a verosimilhança das situações narradas; por outro, as opções lendárias funcionaram como meio de enriquecimento literário ou de consolidação da intriga; finalmente, o preenchimento dos pontos não estabelecidos pelos dois meios anteriores acabou por resultar no maior ou menor peso de subjectividade que cada autor queria impor à sua narrativa.

Paralelamente, diremos que a personagem principal dos três romances sofreu idênticas consequências das opções assumidas pelos autores: Cândido Franco criou um protagonista de elevada subjectividade, centrando-se nos seus conflitos íntimos e salientando as razões psicológicas para as atitudes menos aceitáveis; Rosa Lobato de Faria delineou uma figura histórica cujos traços míticos servem para reforçar o seu carácter intemporal, recorrendo à lenda quando necessário; João Aguiar pretendeu, essencialmente, fazer reviver a entidade histórica, mantendo, por isso, o máximo de fidelidade possível aos factos comprovados e evitando as suas versões lendárias.

Desta diferença básica advém, curiosamente, também uma divergência sensível nos traços centrais atribuídos ao protagonista por cada autor. Sem dúvida que os três romancistas mostram o seu carácter violento, vingativo, com laivos de loucura; como é evidente, todos também salientam a paixão por Inês e colocam na origem do seu desvario o choque da sua morte; é claro, finalmente, o relevo atribuído ao papel da memória na vida da personagem, que constitui até o motor da narrativa em dois dos romances, assumindo ainda um papel relevante no terceiro. Mas, na verdade, cada autor centra a sua atenção em motivações diferentes da personagem, mesmo que a sua génese seja semelhante: em *Inês de Portugal*, o que faz agir Pedro é a vontade de repor a justiça quanto a Inês, daí que a vingança seja um mero ponto de passagem a caminho das exéquias em Alcobaça; em *A Trança de Inês*, a loucura ocupa o lugar central, como resultado da paixão tornada impossível pela morte violenta da amada; finalmente, em *A Rainha Morta...*, o elemento que congrega as principais atitudes da personagem é a saudade, não apenas da pessoa amada, mas da situação de perfeição já antes vivida e que se pretende repor, mesmo que apenas na eternidade.

Consideramos que as opções relativas ao estatuto do narrador, especialmente a nível da focalização (diferente nos três casos), revelaram-se fulcrais não apenas na caracterização directa da personagem, tanto física como psicológica, mas também no condicionamento de diversos outros aspectos que contribuíram, ainda que indirectamente, para essa mesma caracterização: é o que acontece, designadamente, quanto aos mecanismos de gestão temporal, bem como em relação à presença de elementos metafísicos ou hipodiegéticos e também no que diz respeito à concepção dos espaços narrativos descritos nos romances.

Outros elementos concorreram, igualmente, para a construção da imagem do protagonista, embora simultaneamente constituam estratégias de veridicção comuns a todos os romances. Falamos, concretamente, da linguagem utilizada, da actuação concreta da personagem, mas também das relações que esta estabelece com as restantes entidades narrativas. A estes três níveis, algumas opções mais conseguidas poderão ter afectado positivamente a adesão do leitor à obra narrativa e, por extensão, à figura do protagonista, aspectos que consideramos mais evidentes e relevantes nos romances de João Aguiar e de Rosa Lobato de Faria.

Curiosamente, é na narrativa de Cândido Franco que se torna mais evidente a preocupação de envolver o leitor no próprio enredo, através da presença reiterada de um narratário intratextual; esta preocupação não está presente nos restantes dois romances, embora em *A Trança de Inês* um narrador autodiegético se dirija de forma constante a uma segunda pessoa (neste caso, contudo, o leitor não se identifica com o narratário).

Diversas características que detectámos, como a anterior, ao longo da análise efectuada levaram-nos a concluir que as três narrativas contêm marcas inovadoras significativas, habitualmente relacionadas com as tendências literárias pós-modernas. João Aguiar alterna constantemente a focalização narrativa, aproveitando para promover recorrentes alternâncias temporais através da analepse; para além disso, transgride de forma evidente as regras clássicas de representação do discurso directo. Rosa Lobato de Faria também não respeita as habituais marcas do discurso directo e, por outro lado, aproveita ao máximo as características que concebeu para o seu narrador de primeira pessoa, tornando possível uma fluidez temporal que inclui a viagem pela memória do futuro. Cândido Franco, para além de criar um narrador que se aproxima simultaneamente das personagens, do leitor e do próprio autor, faz questão de sublinhar o carácter ficcional

da sua narrativa; para mais, refere-se-lhe várias vezes como se de uma representação teatral se tratasse, assim reflectindo, de algum modo, a questão da fluidez genológica característica da época pós-moderna.

No entanto, a influência destas características inovadoras, presentes nos três romances, sobre a construção das personagens e, mais especificamente ainda, no que se refere ao protagonista, é reduzida, sendo visível apenas de modo indirecto. Assim, tal como não podemos concluir, genericamente, que estamos perante narrativas integradas na corrente pós-moderna, apesar de algumas características que enumerámos, também não podemos afirmar que as personagens protagonistas tenham sido construídas sob um ponto de vista nitidamente pós-moderno. É-nos possível, isso sim, destacar a subjectividade com que todos os autores assumiram a sua tarefa de reflexão sobre o passado histórico e, naturalmente, sobre a personagem na qual centraram as suas criações literárias.

Dentro da visão subjectiva que cada autor adoptou existem, no entanto, diferenças que se reflectem na liberdade permitida ao leitor quanto à interpretação pessoal que este fará dos factos narrados. Neste campo, Cândido Franco consente menos liberdade ao seu leitor, tentando, pelo contrário, guiá-lo no sentido da sua própria visão do mito e da personagem que dele faz parte. Em sentido divergente, Rosa Lobato de Faria e João Aguiar, embora assumindo frontalmente a subjectividade da posição que adoptam, não restringem tão fortemente uma possível interpretação distinta que cada leitor possa preferir.

De certo modo, estas diferentes formas de entender os limites do romance e, atrevemo-nos a generalizar, de compreender o papel da obra literária, estendem-se, inclusivamente, à noção que cada autor possui relativamente à sua visão da História. Não chegando aos extremos da ficção ucrónica ou dos caminhos históricos alternativos por vezes paródicos, típicos das tendências pós-modernas aplicadas à narrativa histórica, os autores cujos romances estudámos conseguiram criar na mente do leitor, cada um a seu modo, a ideia da fragilidade do conhecimento histórico, moldável de acordo com as diferentes perspectivas equacionadas ou com a importância relativa atribuída aos diversos factos conhecidos.

Assim sublinhada a ideia de instabilidade do devir histórico, pelo menos enquanto conjunto de elementos filtrados pela subjectividade humana, os três romancistas deixam entender, embora de modo indirecto, que cada visão apresentada dos acontecimentos históricos tem tanta validade como qualquer outra que tenha sido criada no passado ou

que venha ainda a ser proposta no futuro. Deste ponto de vista, vislumbramos efectivamente a percepção, de ressonâncias vagamente pós-modernas, de que a narrativa e, fundamentalmente, a personagem principal, constituem o resultado de um processo que percorreu determinados caminhos, mas que, como tudo na História, poderia muito facilmente ter-se desviado por outros trilhos, se acaso um pormenor tivesse acontecido de forma distinta, num outro local ou em momento ligeiramente diferente.

Com efeito, tudo teria acontecido de outro modo se Afonso IV se tivesse enternecido no momento certo, se D. Pedro tivesse sido assaltado por um pressentimento de catástrofe algumas horas antes, ou mesmo, simplesmente, se a infância do nosso oitavo rei fosse mais feliz, tornando-o detentor de uma personalidade menos cruel, ainda que igualmente justiceira.

Mas, claro, nesses casos, os romances que estudámos não teriam surgido na mente criativa dos seus autores, e as páginas que acabámos de produzir nunca teriam, obviamente, sido escritas.

# Bibliografia

## 1. Bibliografia Activa

**AGUIAR, João**

2002 *Inês de Portugal*, 8ª edição, Porto, Edições ASA [1ª edição: 1997].

**FARIA, Rosa Lobato de**

2001 *A Trança de Inês*, 3ª edição, Porto, Edições ASA [1ª edição: 2001].

**FRANCO, António Cândido**

2005 *A Rainha Morta e o Rei Saudade*, 3ª edição, Lisboa, Ésquilo [1ª edição: 2003].

## 2. Bibliografia Passiva

**ABBOTT, Horace Porter**

2004 *The Cambridge Introduction to Narrative*, 5<sup>th</sup> printing, Cambridge, Cambridge University Press [1ª edição: 2002].

**ACENHEIRO, Christovão Rodrigues**

1824 «Chronicas dos senhores reis de Portugal», in *Collecção de Ineditos de Historia Portuguesa*, tomo V, Lisboa, Officina da Academia Real das Sciencias, [edição original: 1535,] pp. 1-365.

**AGUIAR, João**

1997 «Romance histórico, ficção histórica», in <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/ensaio27.htm> (consultado em 11 de Dezembro de 2006).

**AINSA, Fernando**

1997 «Invención literária y “reconstrucción” histórica en la nueva narrativa latinoamericana», in KOHUT, Karl (ed.), *La Invención del Pasado. La Novela Histórica en el Marco de la Posmodernidad*, Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert Verlag / Iberoamericana, pp. 111-121.

**ALVES, Maria Theresa Abelha**

[2002] «Inês de Portugal – mito, tela, texto: a viagem de uma narrativa», in *Revista Semear*, nº 7, in [http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem\\_12.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_12.html) (consultado em 26 de Janeiro de 2006).

**AMARAL, Fernando Pinto do**

2004 «Narrativa», in MARTINHO, Fernando J. B. (coord.), *Literatura Portuguesa do Século XX*, [Lisboa,] Instituto Camões, pp. 57-94.

**ANGELET, Christian / HERMAN, Jan**

1990 «Narratologie», in DELCROIX, Maurice ; HALLYN, Fernand (eds.), *Méthodes du Texte. Introduction aux Études Littéraires*, 2<sup>e</sup> tirage, Paris, Éditions Duculot [1<sup>a</sup> edição: 1987], pp. 168-201.

**ARNAUT, Ana Paula**

2002 *Post-modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*, Coimbra, Livraria Almedina.

**ARNAUT, Salvador Dias**

1986 *Os Amores de Pedro e Inês: suas Consequências Políticas*, Coimbra, Coimbra Editora [separata de *A Mulher na Sociedade Portuguesa, Actas do Colóquio*].

**BAKHTINE, Mikhaïl**

1984 *Esthétique de la Création Verbale* [tradução do Russo: Alfreda Aucouturier], Paris, Gallimard [edição original: 1979].

**BAL, Mieke**

1997 *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, [tradução do Neerlandês: Christine Van Boheemen], 2<sup>nd</sup> edition, Toronto / Buffalo / London, University of Toronto Press [1<sup>a</sup> edição: 1985].

**BESSA-LUÍS, Agustina**

1997 *Adivinhas de Pedro e Inês*, 3<sup>a</sup> edição, Lisboa, Guimarães Editores [1<sup>a</sup> edição: 1983].

**BOOTH, Wayne Clauson**

1970 *The Rhetoric of Fiction*, 9<sup>th</sup> print, Chicago / London, The University of Chicago Press [1<sup>a</sup> edição: 1961].

1977 «Distance et point de vue» [tradução do Inglês: Martine Désormonts], in BARTHES, Roland (et alii), *Poétique du Récit*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 85-113 [publicação original: 1961].

**BOURNEUF, Roland / OUELLET, Réal**

1975 *L' Univers du Roman*, 2<sup>e</sup> édition, Vendôme, Presses Universitaires de France [1<sup>a</sup> edição: 1972].

**BREMOND, Claude**

1973 *Logique du Récit*, Paris, Éditions du Seuil.

**BROCHADO, Idalino Ferreira da Costa**

1965 *D. Pedro I «Em prol do seu Povo»*, Lisboa, Livraria Sá da Costa.

**BROMAN, Eva**

2004 «Narratological focalization models – a critical survey», in ROSSHOLM, Göran (ed.), *Essays on Fiction and Perspective*, Bern, Peter Lang, pp. 57-89.

**CANDIDO, Antonio**

1976 «A Personagem do Romance», in CANDIDO, Antonio (et alii), *A Personagem de Ficção*, 5ª edição, São Paulo, Editora Perspectiva, pp. 51-80 [1ª edição: 1968].

**CARVALHO, Coelho de**

1918 *D. Pedro. 8º Rei de Portugal*, Porto, Renascença Portuguesa.

**CEIA, Carlos**

1998 *O que é afinal o Pós-Modernismo*, Lisboa, Edições Sécuro XXI.

**CERDEIRA, Teresa Cristina**

2004 «Dos vícios e virtudes da História na ficção», in *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, volume I, Porto, Faculdade de Letras do Porto, pp. 155-160.

**Chancelaria de D. Pedro I (1357-1367)**

1984 *Chancelaria de D. Pedro I (1357-1367)*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica.

**CHATMAN, Seymour**

1978 *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca / London, Cornell University Press.

**CLÁUDIO, Mário**

2004 «Dom Pedro I e Inês de Castro», in *Triunfo do Amor Português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 39-57.

**COELHO, Maria Helena Cruz / HOMEM, Armando Luís Carvalho**

2003 «Les actes judiciaires de Pierre I<sup>er</sup> du Portugal (1357-1366)», in *Os Reinos Ibéricos na Idade Média*, Lisboa, Editora Civilização, pp. 1073-1081.

**CORNIL, Suzanne**

1951 *Inês de Castro – Contribution à l'Étude du Développement Littéraire du Thème dans les Littératures Romanes – de l'Histoire à la Légende et de la Légende à la Littérature*, Bruxelles, Palais des Académies.

**CORREIA, Gaspar**

1996 *Crónicas dos Reis de Portugal e Sumários das suas Vidas (D. Pedro I, D. Fernando, D. João I, D. Duarte, D. Afonso V, D. João II)*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa [manuscrito original: 1533?].

**Cortes Portuguesas – Reinado de D. Pedro I (1357-1367)**

1986 *Cortes Portuguesas – Reinado de D. Pedro I (1357-1367)*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica.

**COSTA, Vasco Pereira da**

1987 *Memória Breve*, Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura.

**DANTAS, Júlio**

1981 *A Doença de Pedro I, de Portugal*, Rio de Janeiro, Edição da Medicamenta [comunicação original proferida em 1923].

**DELILLE, Maria Manuela Gouveia**

2004 «Ficção e História: o episódio de Inês de Castro num romance português e num drama alemão contemporâneos», in *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, volume I, Porto, Faculdade de Letras do Porto, pp. 189-199.

**DEWULF, Jeroen**

2004 «E se toda a História fosse ficção? Reflexões sobre a utilidade da ficção como critério para distinguir Literatura e História», in *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, volume I, Porto, Faculdade de Letras do Porto, pp. 209-214.

**DIAS, Pedro**

1999 «De Coimbra a Alcobaça: nos caminhos de Pedro e Inês», in MONTEIRO, João Gouveia (et alii), *O Reencontro de D. Pedro e D. Inês*, Coimbra, Associação para o Desenvolvimento do Turismo na Região Centro, pp. 41-53.

**DOMINGUES, Mário**

2002 *Inês de Castro na Vida de D. Pedro*, Lisboa, Prefácio [edição original: 1953].

**DUBY, Georges**

1994 «O historiador hoje», in DUBY, Georges (et alii), *História e Nova História* [tradução do Francês: Carlos da Veiga Ferreira], 3ª edição, Lisboa, Editorial Teorema [1ª edição: 1986], pp. 9-21.

**ECO, Umberto**

1997 *Seis Passeios nos Bosques da Ficção* [tradução do Inglês: Wanda Ramos], 2ª edição, Miraflores, Difel [edição original: 1994].

**EMINESCU, Roxana**

1983 *Novas Coordenadas no Romance Português*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

**FERNÁNDEZ PRIETO, Celia**

2003 *Historia y Novela: Poética de la Novela Histórica*, 2ª edición, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra [1ª edição: 1998].

**FERREIRA, Adérito Gomes**

1964 *As Cortes de Elvas em 1361* (tese de licenciatura), Coimbra, Faculdade de Letras.

**FIGUEIREDO, Antero de**

[1930] *D. Pedro e D. Inês: «o Grande Desvayro»*, 8ª edição, Paris / Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand [1ª edição: 1913].

**FOKKEMA, Douwe Weselin**

1988 *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo* [tradução do Inglês: Abel Barros Baptista], Lisboa, Vega [edição original: 1983].

**FONSECA, Gondin da**

1957 *Inês de Castro – A Verdade Histórica e a Realidade Psíquica após Seis Séculos de Fantasia e Nevoeiro*, 2ª edição, Rio de Janeiro, Livraria São José [1ª edição: 1956].

**FONSECA, Luís Adão da**

2004 «As relações entre História e Literatura no contexto da actual crise da dimensão social da narrativa historiográfica», in *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, volume I, Porto, Faculdade de Letras do Porto, pp. 267-280.

**FORSTER, Edward Morgan**

1974 *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin Books [1ª edição: 1927].

**FRANCO, António Cândido**

1992 «Literatura e História», in *Narrativa Histórica Portuguesa*, Lisboa, Guimarães Editores, pp. 9-14.

**GAMA, Eurico**

1956 *As Cortes de Elvas em 1361*, Évora, s/e [separata do Boletim da Junta de Província do Alto Alentejo].

**GENETTE, Gérard**

[1995] *O Discurso da Narrativa* [tradução do Francês: Fernando Cabral Martins], Lisboa, Vega [publicação original: 1972].

**GLAUDES, Pierre**

1988 «Personnage et psychanalyse textuelle», in *Pratiques: Theorie, Pratique, Pedagogie*, nº 60, Metz, CRESEF, pp. 43-58.

1991 «L'avenir de deux illusions: personnage de récit et psychanalyse littéraire», in *Personnage et Histoire Littéraire: Actes du Colloque de Toulouse 16/18 Mai 1990*, Mirail, Presses Universitaires, pp. 165-185.

**GLAUDES, Pierre / REUTER, Yves**

1996 *Personnage et Didactique du Récit*, Metz, Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz.

**GREIMAS, Algirdas Julien**

- 1973 «Les actants, les acteurs et les figures», in *Sémiotique Narrative et Textuelle*, Paris, Librairie Larousse, pp. 161-176.

**GUEDES, Maria Estela**

- 1991 «António Cândido Franco – *Memória de Inês de Castro*» (recensão), in *Colóquio / Letras*, nº 120, Abril / Junho de 1991, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 218-219.

**HAMON, Philippe**

- 1977 «Pour un statut sémiologique du personnage», in BARTHES, Roland (et alii), *Poétique du Récit*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 115-180 [publicação original: 1972].
- 1983 *Le Personnel du Roman: le Système des Personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Librairie Droz.
- 1996 «La construcción del personaje» [tradução do Francês: David Roas], in SULLÀ, Enric (ed.), *Teoría de la Novela. Antología de Textos del Siglo XX*, Barcelona, Crítica, pp. 130-136 [edição original: 1977].
- 1997 *Texte et Idéologie*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France [1ª edição: 1984].

**HARVEY, William John**

- 1970 *Character and the Novel*, 3<sup>rd</sup> impression, London, Chatto & Windus [1ª edição: 1965].

**HAWTHORN, Jeremy**

- 2005 *Studying the Novel*, 5<sup>th</sup> edition, London, Hodder Arnold [1ª edição: 1985].

**HÉLDER, Herberto**

- 1997 «Teorema», in *Os Passos em Volta*, 7ª edição, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 117-121 [1ª edição: 1963].

**HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio / GARCÍA TEJERA, María del Carmen**

- 2005 *Teoría, Historia y Práctica del Comentario Literario*, Barcelona, Editorial Ariel.

**HOMEM, Armando Luís Carvalho**

- 1978 «Subsídios para o estudo da administração central no reinado de D. Pedro I», in *Revista de História*, volume I, Porto, Centro de História da Universidade do Porto, pp. 39-87.
- 1990 *O Desembargo Régio (1320-1433)*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica.

**HUTCHEON, Linda**

1989 *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, 2<sup>nd</sup> print, New York / London, Routledge [1<sup>a</sup> edição: 1988].

**INGARDEN, Roman**

1973 *A Obra de Arte Literária* [tradução do Alemão: Albin Beau, Maria Conceição Puga, João Barrento], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian [edição original: 1930].

**JESUS, Frei Rafael de**

1985 *Monarquia Lusitana*, parte sétima, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda [edição original: 1683].

**JOUVE, Vincent**

1992 *L'Effet-Personnage dans le Roman*, Paris, Presses Universitaires de France.

**KAYSER, Wolfgang**

1976 *Análise e Interpretação da Obra Literária* [tradução do Alemão: Paulo Quintela], 6<sup>a</sup> edição, Coimbra, Arménio Amado Editor [edição original: 1948].

**KOHUT, Karl**

1997 «Introducción», in KOHUT, Karl (ed.), *La Invención del Pasado. La Novela Histórica en el Marco de la Posmodernidad*, Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert Verlag / Iberoamericana, pp. 9-26.

**KRUS, Luís**

1985 «Chancelarias Portuguesas. D. Pedro I (1357-1367)» (recensão), in *Ler História*, nº 5, Lisboa, Edições Salamandra, pp. 143-147.

**LARIOS, Marco Aurelio**

1997 «Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la Historia», in KOHUT, Karl (ed.), *La Invención del Pasado. La Novela Histórica en el Marco de la Posmodernidad*, Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert Verlag / Iberoamericana, pp. 130-136.

**LEÃO, Duarte Nunes de**

1975 *Crónicas dos Reis de Portugal*, Porto, Lello & Irmão [impressão original: 1600].

**LEPECKI, Maria Lúcia**

1984 «O romance português contemporâneo na busca da História e da historicidade», in *Le Roman Portugais Contemporain – Actes du Colloque*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, pp. 13-21.

**LINTVELT, Jaap**

1981 *Essai de Typologie Narrative: le «Point de Vue»: Théorie et Analyse*, Paris, Librairie José Corti.

**LODGE, David**

1999 *El Arte de la Ficción, con Ejemplos de Textos Clásicos y Modernos* [tradução do Inglês: Laura Freixas], 2ª edición, Barcelona, Ediciones Península [edição original: 1992].

**LOPES, Fernão**

1994 *Crónica do Senhor Rei Dom Pedro Oitavo Rei destes Regnos*, Porto, Livraria Civilização [manuscrito original: cerca de 1430].

**LUÍS, Dora Cristina Valério de Jesus**

2004 *As Imagens do Rei (Estudo da Crónica de D. Pedro I)* (dissertação de mestrado), Faro, Universidade do Algarve.

**MACHADO, José Leon**

1997 «*Inês de Portugal* de João Aguiar» (recensão), in <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/crit022.htm> (consultado em 26 de Janeiro de 2006).

**MACHADO, José Timóteo Montalvão**

1966 *Amores de D. Pedro e D. Inês em Terras da Lourinhã, de Gaia e de Coimbra*, Lisboa, Livraria Portugal.

1978 *Itinerários de El-Rei D. Pedro I (1357-1367)*, Lisboa, Academia Portuguesa de História.

**MARINHO, Maria de Fátima**

1995 «Reescrever a História», in *Línguas e Literaturas*, volume XII, [Porto, Faculdade de Letras,] pp. 189-219.

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

2004 «O discurso da História e da ficção: modificação e permanência», in *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, volume I, Porto, Faculdade de Letras do Porto, pp. 351-363.

**MARQUES, António Henrique de Oliveira**

1985 *História de Portugal*, volume I: «Das Origens ao Renascimento», 12ª edição, Lisboa, Palas Editores [1ª edição: 1972].

**MARTINS, Joaquim Pedro Oliveira**

1987 *História de Portugal*, 19ª edição, Lisboa, Guimarães Editores [1ª edição: 1882].

**MATA INDURÁIN, Carlos**

1998 «Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica», in *La Novela Histórica. Teoría y Comentarios*, segunda edición, Pamplona, EUNSA - Ediciones Universidad de Navarra [1ª edição: 1995], pp. 11-50.

**MATTOSO, José**

1997 *A Escrita da História. Teoria e Métodos*, Lisboa, Editorial Estampa.

**MATTOSO, José (dir.)**

1993 *História de Portugal*, 2º volume: «A Monarquia Feudal (1096-1480)», Lisboa, Editorial Estampa.

**MORENO, Humberto Baquero**

1999 «Estado, nobreza e senhorios», in *A Génese do Estado Moderno no Portugal Tardo-Medieval (séculos XIII-XV)*, Lisboa, Universidade Autónoma Editora, pp. 257-267.

**OLIVEIRA, Fernando de**

1970 «D. Pedro I de Portugal e a sua justiça psicopática», in *Três Ensaios sobre Figuras Medievais*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, pp. 19-41.

**OLIVEIRA, Flório José de**

1948 *Dom Pedro e Dona Inez (Ensaio de Crítica Histórica)*, Lisboa, Estudos Pórtico.

**ORIEUX, Jean**

1994 «A arte do biógrafo», in DUBY, Georges (et alii), *História e Nova História* [tradução do Francês: Carlos da Veiga Ferreira], 3ª edição, Lisboa, Editorial Teorema [1ª edição: 1986], pp. 39-47.

**PAVEL, Thomas**

1988 *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil [edição original: 1986].

**PEREIRA, Maria Leonor Seabra**

1999 *História, Mito e Fuga Ficcional em António Cândido Franco* (dissertação de mestrado), Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

**PEYRÈGNE, Françoise**

1991 «La construction du personnage historique (essay de synthèse)», in COVO, Jacqueline (ed.) *La Construction du Personnage Historique – Aires Hispanique et Hispano-Américaine*, Lille, Diffusion Presses Universitaires de Lille, pp. 13-16.

**PIMENTA, Cristina**

2005 *D. Pedro I*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores.

**PINA, Ruy de**

1936 *Chronica de ElRey Dom Afonso o Quarto do Nome e Setimo dos Reys de Portugal*, Lisboa, Edições BÍblion [edição original: 1653; manuscrito original: cerca de 1520].

**POYATOS, Fernando**

1976 «Nueva perspectiva de la narración a través de los repertorios extraverbales del personaje», in SANZ VILLANUEVA, Santos / BARBACHANO, Carlos (eds.), *Teoría de la Novela*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, pp. 353-383.

**PROPP, Vladimir**

2000 *Morfologia do Conto* [tradução da edição francesa: Jaime Ferreira; Vítor Oliveira], 4ª edição, Lisboa, Vega Editora [1ª edição portuguesa: 1978; edição original: 1928].

**PULGARÍN CUADRADO, Amalia**

1995 *Metaficción Historiográfica: la Novela Histórica en la Narrativa Hispánica Posmodernista*, Madrid, Editorial Fundamentos.

**QUEFFÉLEC, Lise**

1991 «Personnage et héros», in *Personnage et Histoire Littéraire: Actes du Colloque de Toulouse 16/18 Mai 1990*, Mirail, Presses Universitaires, pp. 235-248.

**RAIMOND, Michel**

1989 *Le Roman*, 2º tirage, Paris, Armand Colin Éditeur [1ª edição: 1988].

**RAMON, Micaela**

2004 “O cinema na literatura ou a literatura depois do cinema (uma leitura de *Inês de Portugal*)», in *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/O%20CINEMA%20NA%20LITERATURA%20OU%20A%20LITERATURA%20DEPOIS%20DO%20CINEMA.pdf>, Évora, Universidade de Évora (consultado em 10 de Fevereiro de 2006).

**REAL, Miguel**

2001 *Geração de 90: Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras.

**REIS, Carlos**

1982 *Construção da Leitura – Ensaios de Metodologia e de Crítica Literária*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica.

1992 «Fait historique et référence fictionnelle: le roman historique», in *Dedalus*, nº 2, s/1, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, pp. 141-147.

1999 *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*, 2ª edição, Coimbra, Livraria Almedina [1ª edição: 1995].

2005 *História Crítica da Literatura Portuguesa*, volume IX, «Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo», Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo.

**REIS, Carlos / LOPES, Ana Cristina Macário**

2002 *Dicionário de Narratologia*, 7ª edição, Coimbra, Livraria Almedina [1ª edição: 1987].

**REUTER, Yves**

1996 *Introduction à l'Analyse du Roman*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Dunod [edição original: 1991].

**RIBEIRO, Aquilino**

1952 «Pedro I, fero e justiceiro», in *Príncipes de Portugal, suas Grandezas e Misérias*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil», pp. 71-97.

**RIMMON-KENAN, Shlomith**

1989 *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (4<sup>th</sup> reprint), London / New York, Routledge [1ª edição: 1983].

**ROSA, Luís**

2005 *O Amor Infinito de Pedro e Inês*, Lisboa, Editorial Presença.

**ST. CLAIR, Robert**

2004 *Literary Structures, Character Development, and Dramaturgical Scenarios in Framing the Category Novel*, Lewiston / Queenston / Lampeter, The Edwin Mellen Press.

**SARMENTO, José Estevão de Moraes**

1924 *D. Pedro I e a sua Época*, Lisboa, Livraria Editora Guimarães.

**SCHAFF, Adam**

1988 *História e Verdade* [tradução do Alemão: Maria Paula Duarte], 2ª edição, Lisboa, Editorial Estampa [1ª edição: 1974].

**SEIXO, Maria Alzira**

1994 «Narrativa e ficção – problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo», in *Colóquio / Letras*, nº 134, Lisboa, pp. 101-114.

**SERRÃO, Joaquim Veríssimo**

1979 *História de Portugal*, 1º volume: «Estado, Pátria e Nação (1080-1415)», 3ª edição, [Lisboa,] Editorial Verbo [1ª edição: 1977].

- SERRÃO, Joel / MARQUES, António Henrique de Oliveira** (dirs.)  
 1987 *História de Portugal*, volume IV: «Portugal na Crise dos Séculos XIV e XV», Lisboa, Editorial Presença.
- SILVA, César da**  
 1900 *D. Pedro e D. Inez de Castro*, Lisboa, Empresa Litteraria Fluminense, volume II.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e**  
 2002 *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Livraria Almedina [1ª edição: 1967].
- SOARES, Maria Lourdes M. A.**  
 2001 «A Trança de Inês, de Rosa Lobato de Faria», in *Qvinto Império – Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, v. 15, Salvador, Gabinete Português de Leitura, pp. 81-87.
- SOUSA, Manuel de Faria y**  
 1677 *Epitome de las Historias Portuguesas*, Brusselas, Francisco Foppens [edição original: 1628].
- SOUSA, Maria Leonor Machado de**  
 1993 «Pedro I de Portugal e Inês de Castro», in CENTENO, Yvette Kace (coord.), *Portugal: Mitos Revisitados*, Lisboa, Edições Salamandra, pp. 51-68.  
 1996 *Pedro e Inês: um Tema de Sempre*, Coimbra, Quinta das Lágrimas Hotel.  
 2004 *Inês de Castro – um Tema Português na Europa*, 2ª edição, Lisboa, ACD Editores [1ª edição: 1987].
- SPANG, Kurt**  
 1998 «Apuntes para una definición de la novela histórica», in *La Novela Histórica. Teoría y Comentarios*, segunda edición, Pamplona, EUNSA – Ediciones Universidad de Navarra [primera edición, 1995], pp. 51-87.
- STANZEL, Franz Karl**  
 1988 *A Theory of Narrative* [tradução do Alemão: Charlotte Goedsche], Cambridge, Cambridge University Press [edição original: 1979].
- TODOROV, Tzvetan**  
 1976 «As categorias da narrativa literária», in BARTHES, Roland (et alii), *Análise Estrutural da Narrativa: Pesquisas Semiológicas* [tradução do Francês, Maria Zélia Barbosa Pinto], 4ª edição, Petrópolis, Editora Vozes, pp. 209-254 [edição original: 1966].

**TORGAL, Luís Reis (et alii)**

1998a *História da História em Portugal. Séculos XIX-XX – A História através da História*, volume I, Lisboa, Temas & Debates.

1998b *História da História em Portugal. Séculos XIX-XX – Da Historiografia à Memória Histórica*, volume II, Lisboa, Temas & Debates.

**VIEGAS, Valentino**

2001 *Relações de Vassalagem no Reinado de D. Pedro I – Subsídios para o Estudo e Interpretação*, Lisboa, Edições Colibri.

**VIEIRA, Afonso Lopes**

1943 *A Paixão de Pedro o Cru*, Lisboa, Editora Sá da Costa.

**VIEIRA, Cristina Maria da Costa**

2005 *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores* (tese de doutoramento), Covilhã, Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior.

**WEISGERBER, Jean**

1978 *L'Espace Romanesque*, Lausanne, Editions L'Age de L'Homme.

**WESSELING, Elisabeth**

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

**WESTSTEIJN, Willem Gerardus**

2005 «Jan van der Eng's narrative model as a contribution to the theory of character», in *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, nº 2, [http://cf.hum.uva.nl/narratology/a05\\_weststeijn.html](http://cf.hum.uva.nl/narratology/a05_weststeijn.html) (consultado em 15/05/2006).

**WHITE, Hayden**

1987a *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore / London, The Johns Hopkins University Press.

1987b *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, 3<sup>rd</sup> printing, Baltimore / London, The Johns Hopkins University Press [1<sup>a</sup> edição: 1978].

1995 «The question of narrative in contemporary historical theory», in CURRIE, Mark (ed.), *Metafiction*, London / New York, Longman, pp. 104-141.