

INTERSECÇÕES E DIVERGÊNCIAS ENTRE LITERATURA E CINEMA NAS (RE)INTERPRETAÇÕES DO MITO INESIANO

Glória Marques Ferreira¹

RESUMO: O presente artigo pretende verificar como o mito inesiano foi reinterpretado pela arte cinematográfica, ora se afastando, ora se aproximando das fontes literárias que o criaram, disseminaram e o perpetuaram até hoje. Reconhecer e estabelecer as relações intersemióticas dos diferentes códigos (literário e fílmico) permite compreender a problemática da transposição de um código para o outro, de modo a que se possam determinar, posterior e conscientemente, as intersecções e divergências em relação à obra literária de ponto de partida, consoante a *interpretação* que os receptores fazem do texto literário. Esta relação dialógica entre autor-texto-leitor/espectador (situado (s) historicamente, como aponta a nova Hermenêutica Cultural) é, naturalmente, subsidiária dos postulados da Teoria da Recepção.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos Culturais; Teoria da Recepção; Hermenêutica Cultural.

1 Doutora em Literatura Portuguesa: Investigação e Ensino, pela Universidade de Coimbra. gloria.mferreira@gmail.com

ABSTRACT: The present article intends to trace the course of the Inesian Myth in literature and to verify its reinterpretations by the cinema, sometimes moving away from or coming closer to the literary sources. To recognize and to establish the intersemiotic relationships between the different codes (literature and cinema) will allow us to understand the problematic of the script adaptation, in order to determine the intersections and/or deviances towards the literary work. The dialogue between author-text-reader/viewer (historically contextualized, as the new Cultural Hermeneutics points out), will be analyzed according to the postulates advocated by the Readers' Response Theory.

KEY-WORDS: Cultural Studies; Readers' Response Theory; Cultural Hermeneutics.

Nota:

Embora o artigo esteja escrito respeitando o Novo Acordo Ortográfico de 2009, todas as citações se mantiveram fiéis à sua redação original. Distinguimos os títulos de filmes dos literários, colocando os primeiros a negrito e os segundos a itálico.

Introdução

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

A Teoria da Recepção da escola alemã de Konstanz, nos anos 60, reformula e expande alguns dos postulados de Roman Ingarden n' *A Obra de Arte Literária* (1965) até chegar ao seu conceito de "leitor implícito". As "múltiplas concretizações literárias" nascem do resultado da leitura que a obra literária permite por possuir pontos de indeterminação e aspetos esquematizados que são identificados e completados pelos leitores. O leitor é subdeterminado pelo texto, pelo que a essência da obra (eido) é consistente, ainda que a obra literária possa sofrer "alterações", nunca perde a sua "identidade" (Ingarden, 1965, p.389). Assim, não há uma interpretação, mas interpretações resultantes da experiência da adequação interpretativa do leitor. Ingarden encara o artefacto artístico do ponto de vista ontológico, como uma "heteronomia": se, por um lado, a obra é real, tem substância física, por outro lado, a obra constrói-se pelo ideal, pela consciência de quem a frui, uma consciência constitutiva que dá à obra de arte a sua existência. Essa transcendência na imanência da obra de arte é que completa o seu próprio significado. Wolfgang Iser aproveita esse modelo fenomenológico de leitor (nascido da relação entre o intelectualismo fenomenológico e o

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

formalismo literário] para considerar o leitor como um elemento articulado às estruturas objetivas do texto, fazendo da recepção literária uma recepção eminentemente estética.

A Teoria da Recepção alemã centra, então, a análise na experiência do leitor empírico, historicamente situado – o qual assim corresponde à estrutura textual de “solicitação à resposta do leitor” que W. Iser designava por “leitor implícito”³. A interpretação será, para os filósofos alemães, o produto do efeito condicionado pelo texto no leitor e a recepção condicionada pelo destinatário. Jauss propõe uma metodologia analítica que assenta na reconstrução dos horizontes de expectativas em que as obras foram criadas e a experiência estética do leitor⁴. As leituras (e não a leitura) são atualizações regidas por esses horizontes de expectativas, tanto da obra quanto dos leitores, e das quais resultam interpretações (e não uma interpretação) à medida que ocorre distanciamento estético da obra em relação ao seu contexto de ressurgimento. O conjunto de interpretações que dela se fez é transmitido e incorporado “numa espécie de história social dos efeitos”.⁵

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

3 Cf. ISER, Wolfgang, *Prospecting*. Baltimore, The John Hopkins: University Press, 1983; TOMPIKINS, Jane T. (ed.) *Reader-Response Criticism*. Baltimore The John Hopkins: University Press, 1980.

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

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

Para compreender a história de D. Pedro e Dona Inês e o seu desfecho trágico, é preciso recuarmos à Idade Média. Os testemunhos deixados por cronistas e historiadores, nem sempre coincidem quanto às razões que estariam subjacentes a algumas decisões, nem tão pouco são consensuais nas análises (ou como se diria à luz da Teoria da Recepção, nas interpretações) dos factos ocorridos à época. Podemos especular até que se trata de um momento na História relativamente longínquo, uma época que não tinha os meios para registar os seus acontecimentos como aqueles que atualmente dispomos. Por outro lado, tão imenso arco temporal deu a oportunidade de rever e reformular múltiplas opiniões de diversos autores.

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

Na “Introdução” da Edição da Associação para o Desenvolvimento do Turismo da Região Centro de *O Reencontro de D. Pedro e D. Inês* (1999), Manuel Viegas Abreu questiona-se sobre as razões pelas quais a (hi)stória⁶ de Pedro e Inês permanece até aos dias de hoje, comparando a sua subsistência àquela que manteve outro grande mito português, o do Sebastianismo. São apresentados dois argumentos para a justificar a edição e visitar o mito inesiano. Por um lado, a negação de D. Pedro em aceitar a morte de D. Inês que, “apoiado na *visão* e na Fé cristãs da vitória da Vida sobre a Morte pela

6 Fusão de *História* e *comestória*, uma vez que a usamos com os dois sentidos.

Ressurreição dos corpos, (...) [ordenou] a construção de duas obras de arte que permanecem como testemunho de uma Vontade, de um desejo que desafia os tempos, abrindo o horizonte da transcendência”; por outro lado, o papel depurador da literatura, “processo de transmutação significativa dos aspectos violentos e dificilmente aceitáveis dos acontecimentos, por depuração ou *catarse* narrativa”.⁷

De facto, não nos é difícil concordar com esses argumentos, nomeadamente com o último, que espelhou na literatura, desde a crônica do século XV ao romance histórico do século XX – altura em que se estreia nas telas do cinema – centenas de interpretações da reação de D. Pedro, essa reação inesperada, violenta, quase incompreensível, à morte de D. Inês.

Acima de tudo, Pedro e Inês encarnam o símbolo do amor incompreendido, incapaz de vencer as forças externas que o impediram de atingir a plenitude do “foram felizes para sempre” dos contos de fada ou dos filmes românticos hollywoodescos. O seu carácter simbólico, e assim, multívoco, promoveu, ao longo de séculos, múltiplas interpretações, quiçá à procura de um desfecho menos trágico. Como disse Manuel Viegas Abreu, “não nos conciliamos ainda com o que aconteceu. (...) Tendemos a negá-lo, a imaginá-lo de outro modo, a recriá-lo, a contá-lo de diferentes maneiras e a aguardar, em um futuro mais ou menos longínquo, a ocorrência de um acontecimento que ultrapasse definitivamente a tragédia”(Abreu, 1999, p. 9). Abreu aponta para uma das características intrínsecas do símbolo que Ricoeur relembra: eles são, simultaneamente, regressivos e prospetivos. Se, por um lado, nos remetem para a significação que adquiriram no passado (regressão), por outro, projetam-nos para o futuro (prospecção), preenchendo, a cada nova *interpretação*, uma lacuna, um vazio, um equívoco, por eles deixado. O símbolo é fonte inesgotável de interpretações e em diversas áreas de criação artística.

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

Na História, D. Pedro foi *justo* e *cruel*, gago e esquizofrênico. Na literatura, o seu afeto por Inês foi do *puro amor* camoniano até à paixão insana de *A Traça de Inês*⁸, passando a protagonista feminina por múltiplas formas de morrer – degolação, envenenamento, apunhalada, e, na obra de Rosa Lobato de Faria, morta a tiro. Porém, e ao longo do século XX, a figura de Pedro foi se tornando o foco de interesse dos escritores, por ser, como é, o agente que desencadeia toda a trama narrativa.

A arte cinematográfica faria um percurso paralelo: primeiro tentou reconstruir, historicamente, os acontecimentos, depois centrou-se em Pedro como o herói amargurado e obstinado na vingança, cuja obsessão era só uma: consagrar Inês rainha de Portugal. No dealbar do século XXI, e em um formato alargado (série televisiva), o público assiste a mais uma reconstrução dos acontecimentos, agora tentando justificar o comportamento de Pedro como consequência do relacionamento com o seu pai, o austero Afonso IV⁹.

Relacionar a produção literária inesiana com a (ainda escassa) produção fílmica, ultrapassou a questão das relações intersemióticas entre narrativas de índole estético-comunicacionais diferentes, uma vez que não há, até a data, nenhum filme que assuma a adaptação de uma só obra literária sobre Pedro e Inês – apesar da fecunda produção de romances (ditos) históricos das últimas décadas do século XX. Procedemos ao inventário da produção cinematográfica portuguesa nos últimos cem anos e estabelecemos, tão só, os pontos de contágio identificáveis nas narrativas fílmicas de várias obras literárias.

Analisamos, então, comparativamente, os pontos-chave no tratamento do mito e sua(s) leitura(s) nos filmes **Inês de Castro** (1944) e **Inês de Portugal** (1997), mas antes passamos os olhos os olhos pelos ensaios fílmicos realizados no Brasil, no início do século XX.

8 *A Traça de Inês*, Rosa Lobato de Faria (2001), atualmente em processo de adaptação fílmica. A concretizar-se, será o primeiro que transpõe, de uma só obra literária, o mito inesiano para o cinema.

9 Referimo-nos à série televisa **Pedro e Inês** (2005), realizada pela RTP por João Cayatte, no ano em que se registaram os 650 sobre a morte de Inês.

Os filmes e as fontes literárias: intersecções e divergências

Os dois primeiros filmes inspirados no mito de Inês de Castro foram realizados e produzidos, ainda em preto e branco, no Brasil, por dois portugueses: referimo-nos às curtas-metragens **Inês de Castro** (1901), de António Leal, e **Dona Inês de Castro** (1909), de Eduardo Leite. **Rainha Depois de Morta** (1910), de Carlos Santos, foi produzido e distribuído em Portugal, pela Empresa Cinematográfica Ideal. Desses primeiros ensaios fílmicos pouco sabemos, até porque nenhuma cópia subsistiu para que os pudéssemos visionar. Nesse artigo, falaremos com maior detalhe de dois longa-metragens que podem ser estudados e que servem amiúde de referência nos programas de Português e História do Ministério da Educação (em Portugal) para o Ensino Básico, quando se trata da contextualização do mito ou da época – respectivamente, consoante a área disciplinar. Referimo-nos a **Inês de Castro** (1944) de Leitão de Barros e **Inês de Portugal** (1997), de José Carlos de Oliveira, este último, já a cores.

Os filmes refletem a interpretação que os seus realizadores fizeram da História e da literatura inesianas, por meio de um processo de “apropriação de sentidos” (RICOUER, 1987, p.104) de diversos textos e do qual resultou a transposição do mito para o cinema. Falamos de transposição e não de adaptação porque não houve, assumidamente, apenas uma única fonte literária - foram diversas, de diversas épocas e diversamente apropriadas - que servisse de ponto de partida para a construção fílmica. Os filmes em análise são, assim, o resultado da “cosmovisão operada pela assimilação e reinterpretção” (BELLO, 2008, p.148) dos seus realizadores do que do mito inesiano foi sendo construído pela literatura, sobretudo do episódio camoniano e da tragédia de António Ferreira – respectivamente, as obras *Os Lusíadas* e *Castro*.

Os momentos-chave das narrativas fílmicas focam-se no encontro em que Pedro e Inês se conhecem, no casamento de Pedro com Constança, no triângulo amoroso entre Pedro-Inês-Constança, na morte de Inês e nos acontecimentos que seguem à sua morte: a vingança e/ou busca por justiça de Pedro e a coroação e o beija-mão de Inês. Todos seguem a tradição portuguesa,

construindo a base da intriga como intriga política.¹⁰ Para além dos dois textos literários já nomeados, reconhecemos como outras fontes literárias, as crônicas e a influência da literatura espanhola na construção do imaginário da coroação e da cerimónia do beija-mão. Porém, as narrativas fílmicas apropriaram-se delas de formas diferentes.

Segundo Sara Cortellazo e Dario Tomasi, as intersecções e divergências entre os dois códigos (o literário e o fílmico) são convertidos em “princípios” ou “operações” que ocorrem aquando da transposição de um sistema para o outro: adição, subtração, extensão, condensação, transformação, deslocação e mudança (ou não) na voz da narrativa (CORTELLASO, TOMASI, 1998, p. 21-23). Vejamos como eles se aplicam nos filmes **Inês de Castro** e **Inês de Portugal**¹¹.

Inês assume o protagonismo, desde os títulos. No primeiro, considerado “filme histórico”, Inês está no centro de todos os acontecimentos; no segundo, aponta-se para a coroação de Inês como rainha de Portugal, conferindo-lhe o estatuto de mito português.

Inês de Castro encarnou o desejo do seu realizador (Leitão de Barros) de sublinhar o pendor histórico da narrativa que o levou ao cinema. Todavia, tal não foi completamente conseguido e, já na época, críticos e espectadores apontaram os desvios feitos àquilo que se conhece e aceita como História,

10 Maria Leonor Machado de Sousa deixou bem clara esta distinção, na sua vasta obra inesiana, opondo a tradição portuguesa da intriga política e a divergente espanhola/europeia que enfoca a intriga no ciúme, resultante do triângulo amoroso Inês-Pedro-Constança.

11 Apesar de termos elencado anteriormente os primeiros três filmes realizados entre 1900-1910, não os analisaremos comparativamente, por não ter sido possível o seu visionamento, pelo que toda e qualquer análise seria meramente especulativa.

tendo sido, por isso, considerado um filme “mentiroso”¹². Sob o ponto de vista da Teoria da Recepção, estes “desvios” seriam classificados como “leitura possível” dos factos, resultante da interpretação feita dos mesmos, consentida pela “liberdade criativa” subjacente à apropriação de sentidos que o diretor de cinema e roteirista fizeram como “leitores” das fontes historiográficas e literárias onde se inspiraram.

O filme de Leitão de Barros inicia com detalhes dos túmulos de Pedro e Inês em Alcobaça – local onde a narrativa irá conhecer o seu desfecho, clara influência do livro do roteirista Afonso Lopes Vieira que já em 1943 escrevera *A Paixão de Pedro, o Cru* e que é umas das referências literárias assumidas pelo diretor de cinema.

A ação propriamente dita começa com a cena da assinatura da procuração do casamento de D. Constança com D. Pedro. Podemos considerar que aqui se verifica um processo de deslocação no que concerne ao relevo das personagens, atribuindo a D. Manoel um protagonismo que sabemos (a crer na veracidade das fontes historiográficas) não teve, sendo essa prerrogativa atribuída pela História ao monarca português, D. Afonso IV. Por outro lado, a importância da cena é revestida do valor acrescentado por ser a cena de abertura do filme, expandido um acontecimento para uma relevância sobrevalorizada da ação que nela decorre. Essas deslocação e expansão de protagonismo têm subjacentes, em nosso entender, razões políticas e económicas, uma vez que grande parte do financiamento do filme veio de Espanha. O filme é uma coprodução entre os dois países e naturalmente o interesse (a pressão?) para agradar esses patrocinadores seria grande. Por outro lado, em termos narrativos, subjuga Pedro, ausente desta primeira cena, a um compromisso que, minutos depois, não vai cumprir, sublinhando a sua responsabilidade na tragédia que se abaterá na vida de Inês, papel tradicionalmente atribuído a seu pai e seus conselheiros, os “carrascos”.

12 Ignacio José Veríssimo, na revista «Vanguarda» (o filme estreia no Rio de Janeiro, Brasil, a 22 de julho de 1946), opina que “Inês de Castro” é um lindo filme, mas mentiroso.” (apud Matos-Cruz, 1982, p.266).

Afasta-se das fontes históricas, também, a cena do conselho onde Inês é condenada à morte, sobretudo pela extensão que lhe é dada, até porque não sabemos se esse Conselho existiu ou não e, a ter existido, em que moldes. Em relação ao episódio camoniano, o filme é, dos visionados, o que mais lhe é fiel, ainda que *adicione* algumas personagens (a aia, o bobo) e algumas fa- las ao rei. Já em **Inês de Portugal**, a cena é condensada, remetida a um breve confronto entre Inês e o rei, na presença dos conselheiros, aproximando-se mais d' *Os Lusíadas*.

Todas estas interpretações veiculadas constroem o significado (*meaning*) do texto que, não se apartando muito das principais fontes literárias e não literárias do mito inesiano (cuja permanência permite ao espectador reconhecer a identidade do mesmo), inova a sua representação, tentando, nomeadamente, resolver ou amenizar as ambiguidades deixadas por essas mesmas fontes: a questão do amor adúltero de Pedro por Inês, o problemático casamento de Pedro com Inês ou a incómoda situação criada com a Igreja a propósito da trasladação de Inês.

Em **Inês de Portugal**, a manutenção da identidade de Pedro como “justiceiro” e “cruel” é confirmada pela permanência de cenas que demarcam, na matriz cultural histórico-literária, a figura de D. Pedro das restantes: a perseguição aos que mataram Inês e a sua itinerância pelo país “no endireito da justiça”. A escolha de iniciar a narrativa fílmica *in media res*, ou seja, depois do assassinato de Inês, reforça os epítetos do monarca. Essa abordagem aproxima-se daquela do texto dramático de 1890, de Henrique Lopes Mendonça, *A Morta*, que, bem ao gosto da estética romântica da época, centra toda a ação na reação (violenta e aparatosa) de Pedro, depois de saber da morte da sua amada.

O enfoque do espectador, deste modo, é dirigido para o momento de vingança do agora já rei D. Pedro, pelo que toda a ação que decorreu cronologicamente antes é condensada – quando não subtraída – nos movimentos analépticos que são feitos no filme. Falamos, exemplarmente, da condensação da narração que testemunha o amor de Pedro e Inês em uma só cena (a mais longa do filme, é certo), a única em que o espectador vê os

protagonistas juntos, e da subtração de personagens ou do seu relevo – como é o caso de Constança que, na narrativa fílmica de J.C. de Oliveira está votada a uma solitária aparição, breve, sem fala, como figurante de uma ceia na corte, grávida e triste, mera assistente de toda uma teia de acontecimentos que a ultrapassam completamente.

Aliás, as personagens são tratadas de forma diversa nas diferentes narrativas fílmicas, mesmo quando lhes são atribuídas o mesmo relevo. Pedro e Inês são, sem dificuldade de consenso, os protagonistas dos dois textos fílmicos em epígrafe, ainda que tenham sido interpretados, tanto pela leitura dos realizadores destas figuras históricas, como pelos atores que lhes deram tridimensionalidade, de forma diferente. Em ambos, **Inês de Castro** e **Inês de Portugal**, Pedro e Inês dividem o protagonismo. Já Constança oscila entre figurante em **Inês de Portugal** e personagem secundária em **Inês de Castro**. Na narrativa fílmica de Leitão de Barros, é D. Beatriz que é subtraída à ação, enquanto no filme de Oliveira onde, ao ter honras de abertura na cena inicial, conquista o estatuto de personagem secundária¹³.

A leitura é (ainda) condicionada pela espetacularidade, isto é, pelo papel que o espectador (e críticos) tem nos significados atribuídos aos filmes. Em *Film Theory: an introduction*, Robert Stam (2000) defende um paralelo entre o leitor – agente ativo no processo comunicacional com a obra literária – e o

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

espectador¹⁴. À semelhança do leitor, também o espectador de cinema preenche as “lacunas” do texto fílmico, obrigado que está a compensar certas ausências. Ambos estão historicamente situados e são moldados pelas experiências literária e cinematográfica, num processo dialógico sem fim. No caso dos filmes, é ainda importante contextualizá-los na sua época de produção, sobretudo quando se trata de um produto final tão complexo como o do cinema, no qual intervêm fatores tecnológicos, econômicos e sociais que condicionam a sua realização.

A hermenêutica cultural propõe sublinhar o caráter contextual da interpretação através de uma investigação da crítica de cinema e do estilo cinematográfico em uma perspectiva histórica, como defendeu Jauss com a literatura, uma vez que as análises interpretativas feitas aos filmes são transmitidas e conformadas historicamente. O processo de reconstrução histórica dos atos de compreensão dos filmes permite a adoção de um ato hermenêutico, mais do que uma metodologia, um ângulo de enfoque heurístico, um modo de perguntar, que foge das tradicionais e repetitivas interpretações de modelos textuais, abrindo-se ao horizonte de expectativa de cada contexto social.

Assim se explicam as diferentes leituras e respectivas interpretações dos filmes **Inês de Castro** e **Inês de Portugal**. Cada um reconstrói o mito inesiano, ora aproximando-se ora afastando-se das múltiplas fontes literárias, numa perspectiva conformada historicamente com o tempo em que foram escritos, realizados e vistos, tanto pelo público como pelos críticos¹⁵.

Glória M. Ferreira
Coimbra. 2013

14 Esses argumentos seguem a linha das teorias da recepção da literatura de Standley Fish e Norman Holland, sem ignorar a recepção estética de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser.

15 Foi o que verificamos na recepção de **Inês de Castro** de Leitão de Barros que suscitou opiniões díspares na época e recentemente, o que certamente também acontecerá com os posteriores, assim o distanciamento histórico o permita.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

ABREU, Manuel Viegas. "Introdução". In: *O Reencontro de D. Pedro e D. Inês*. Coimbra: Associação para o Desenvolvimento do Turismo da Região Centro, 1999.

ANDREW, Didley. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

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

BORDWELL, David. *Making Meaning: inference and rethoric in the interpretation of cinema*. U.S.A.: Havard University Press ll Publishers, 2000.

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

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

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

ISER, Wolfgang. *Prospecting*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1983.

RIBEIRO, M. Félix. "«Inês de Castro» de Leitão de Barros". In: *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1993.

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

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2001.

STAM, Rober. *Film Theory: an introduction*. London: Malden Mass, Blackwell , 2000.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, São Paulo: Editora Papyrus, 2003.

STAIGE, Janet. *Interpreting films: studies in the historical reception of American*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

LITERARTES, n.2, 2013 – artigo – Glória Marques Ferreira

TOMPKINS, Jane T. (ed.) *Reader-Response Criticism*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1980.

KING, Noel. *Hermeneutics, reception Aesthetics and Film interpretation*. London: In Hill-John, 1998.

FILMOGRAFIA:

INÊS DE CASTRO, 1901.

DONA INÊS DE CASTRO, 1909.

RAINHA DEPOIS DE MORTA INÊS DE CASTRO, 1910.

INÊS DE CASTRO, 1944.

INÊS DE PORTUGAL, 1997.