



# Vir bonus peritissimus aequè

Estudos de homenagem a Arnaldo do Espírito Santo



Maria Cristina Pimentel e Paulo Farmhouse Alberto (eds.)

*Vir bonus peritissimus aequē*

**Título:**

*Vir bonus peritissimus aeque.*

Estudos de homenagem a Arnaldo do Espírito Santo

**Edição de:**

Maria Cristina Pimentel

Paulo Farmhouse Alberto

**Revisão:** Ana Matafome, Ricardo Nobre e Rui Carlos Fonseca

**Publicado por:**

Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras  
da Universidade de Lisboa

Alameda da Universidade

1600-214 Lisboa – Portugal

Tel.: (351) 217 920 005

Fax: (351) 217 920 080

E-mail: [centro.classicos@fl.ul.pt](mailto:centro.classicos@fl.ul.pt)

Website: <http://www.fl.ul.pt/cec>

**Paginação e impressão:**

Grifos – Artes Gráficas, Lda.

**Capa:** Paulo Pereira

**Foto de capa:** José Furtado

**Número de exemplares:** 500

Lisboa | 2013

ISBN: 978-972-9376-29-0

**Depósito Legal:** 366077/13

*Vir bonus peritissimus aeque.*

**Estudos de homenagem  
a  
Arnaldo do Espírito Santo**

**Maria Cristina Pimentel  
Paulo Farmhouse Alberto  
(eds.)**

**Centro de Estudos Clássicos**

**LISBOA  
2013**

## Pedro e Inês sob o signo do burlesco

MANUEL FERRO  
Universidade de Coimbra  
Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos  
ferro@fl.uc.pt

Múltiplas e variadas foram as formas literárias que o mito inesiano assumiu ao longo dos séculos, de acordo com os sucessivos períodos literários e respetivos códigos estéticos. Não só em termos líricos, épicos, dramáticos ou narrativos, mas também quando se adequa a outros moldes, como a paródia em poemas herói-cômicos e o burlesco em textos que se veem enriquecidos com esta forma de tratamento, adotando assim uma feição dramática mais ou menos transparente. Para o primeiro dos casos, em que a técnica da paródia condicionou a composição das obras, podem apontar-se *Os Lusíadas do Século XIX* (1865), de F. A. de Almeida, e *Republicaniadas* (1913), de Marco António, bem como um poema de pendor trágico, *O Grande Crime... Paráfrases a vários excertos dos Lusíadas* (1909), de Joaquim José Branco, inspirado no regicídio, de 1908 – que já foram objeto de estudo num ensaio de nossa responsabilidade intitulado “Arremedos paródicos ao episódio de Inês de Castro”<sup>1</sup>. Entre os textos marcados pelo tom burlesco, refiram-se agora um drama em fragmentos, *Inês de Castro*<sup>2</sup> (1890), composto por Eça de Queirós em colaboração com Olavo Bilac, D. Emília e D. Benedita de

---

<sup>1</sup> MANUEL FERRO, “Arremedos paródicos ao episódio de Inês de Castro”, in Maria Helena da Cruz Coelho (Coord.), *Pedro e Inês – O futuro do passado. Congresso Internacional, Vol. II, Coimbra, Associação Amigos de D. Pedro e D. Inês*, 2013, pp. 101-119.

<sup>2</sup> Ao longo do estudo aqui apresentado, seguimos a versão de *Inês de Castro* incluída na edição de EÇA DE QUEIRÓS, *Obras Completas*, Vol. X: *Prosas Bárbaras*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1980, pp. 195-200 (em Apêndice). Sobre esta edição da obra de Eça, veja-se ERNESTO GUERRA DA CAL, *Lengua y Estilo de Eça de Queirós*, Apêndice, Tomo 4.º, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1984, pp. 260 e 120-125, em que o crítico espanhol apresenta reservas acerca de inserção da peça burlesca *Inês de Castro* no volume das *Prosas Bárbaras*, a pp. 123-124: “Lo que no es de manera alguna [razonable] es la inclusión, como “Apêndice”, de los versos festivos de “Inês de Castro” que por su índole y fecha – que no aparece – desentonam violentamente del marco de estos escritos.” As referências a esta obra, ao longo do presente estudo, serão identificadas apenas pelo nome “Queirós et al.”, seguido do número da página citada.

Castro; e *Nero e Nina*<sup>3</sup> (2012), de Mário Cláudio, um conto que se estrutura de acordo com o princípio da alternância da intervenção direta das personagens, assumindo, por conseguinte, um carácter dialógico peculiar e, desta forma, possibilitando igualmente a assunção de traços do drama burlesco.

Neste sentido, deve conceber-se o burlesco como uma forma de expressão fundada na desconstrução de modelos já conhecidos valorizados pelo seu pendor sério, elevado ou sublime, e de imediato identificados pelo público como subtexto, sendo desmontados através da sátira, da caricatura, da ridicularização, ou da distorção de sentidos, que assim passam a assumir uma forma zombeteira, frequentemente com uma finalidade crítica, e recorrendo não raro a um nível de linguagem inferior, pelo que evidenciam de maneira exagerada aspetos que poderão conduzir a uma trivialização e vulgarização do assunto, quando não mesmo à sua ridicularização. Projetam-se assim personagens, figuras, situações, episódios, instituições, costumes ou valores, que se abordam agora através da desmontagem das estratégias com que inicialmente haviam sido tratadas pela tradição literária. Sem um acentuado cunho moralizante ou político, o tratamento que o burlesco lhes confere faz com que as estratégias a que recorre o aproxime do tratamento carnavalesco – aspeto que Bakhtine<sup>4</sup> apontou –, jogando com a componente cômica e respetivas peculiaridades, a tal ponto que pode atingir a configuração do *topos* barroco do “mundo às avessas”, já que subverte os valores e as regras vigentes, adulterando o estilo e a linguagem usada.

Variadas são, pois, as formas que o burlesco pode assumir, como se demonstra pelo uso que dele foi feito ao longo dos séculos nos mais variados contextos e literaturas, bem como em cada um dos géneros mais divulgados. Contudo, e apesar de ser recorrente na lírica, na épica e na narrativa, tornou-se comum associar o burlesco ao teatro. Neste âmbito, no contexto francês do século XVII, o burlesco foi utilizado como expressão de reação contra as formas literárias vigentes, em particular visando o preciosismo de linguagem e o requinte formal dominantes. Paralelamente, começou a ser frequente que aparecesse associado às representações da *commedia dell'arte*, pelo facto de estas tratarem temas convencionais da sociedade da época, mas também de todos os tempos, como o ciúme, o adultério ou o mecanismo dos afetos. Não era raro até o recurso a adaptações de enredos de comédias romanas, gregas, francesas e espanholas, sobremaneira quando estas satirizavam costumes, versavam escândalos sociais, questões de moral e ética, muito particularmente quando tais enredos tocavam as raias do erotismo e da sexualidade, que depois eram enriquecidas e condimentadas com piadas de sabor local ou de matriz cultural.

Por conseguinte, não é despropositado que o burlesco passasse a contaminar outras expressões artísticas, já que a *commedia dell'arte* é vulgarmente apontada como uma das principais fontes de muitas das artes performativas modernas (do ballet a marionetas, à *stand-up comedy*, à sátira, à pantomina, entre muitas outras, associando-

<sup>3</sup> MÁRIO CLÁUDIO, *Nero e Nina*, Lisboa, Clube do Autor, S. A., 2012. As referências a esta obra serão igualmente identificadas pelo nome do autor, seguido do número da página citada.

<sup>4</sup> MIKHAIL BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970. Tendo como objetivo a análise da obra de Rabelais, Bakhtine avança com a análise do conceito de grotesco, entendido como uma manifestação da cultura popular e patente no burlesco de situação que suscita o prazer do riso, bem como a sua contaminação na cultura dominante. Analisa, para o efeito, o vocabulário em espaço público, as formas e imagens da festa popular e dos banquetes, a representação grotesca do corpo, a configuração do material e do corporal, assim como a sua importância na realidade do tempo. É nesta aceção que a vertente carnavalesca é valorizada.

se ainda à linguagem que individualiza o *vaudeville*). Como consequência, a partir do século XIX, o âmbito do burlesco amplia-se e passa igualmente a designar um conjunto de espetáculos cômicos, marcados pela crítica social, em forma de comédia, que satirizam o modo de vida das elites socioeconômicas, de modo especial dos E.U.A. e da Inglaterra. Assim se justifica a popularidade do género entre as classes mais desfavorecidas e a classe média, cujo sucesso muito deve ao tipo de linguagem utilizada. Populariza-se, em simultâneo, com a paródia de peças de teatro e óperas famosas, recorrendo à deformação de nomes de personagens e à alteração das funções desempenhadas, bem como à modificação dos respetivos títulos, ou até à adaptação das peças a outros tipos de representações como o teatro de fantoches<sup>5</sup>. É neste ambiente que surge o drama burlesco em fragmentos intitulado *Inês de Castro*, composto com os contributos de Eça de Queirós, Olavo Bilac, D. Emília de Castro e sua irmã, D. Benedita de Castro, em grande parte enquanto consequência da popularidade do assunto e da grande produção literária centrada no drama de Inês de Castro, quer no teatro, no romance, no melodrama ou na lírica da altura.

Na realidade, não se tratando tal peça de um produto isolado da criatividade literária portuguesa, não será difícil rastrear a presença de outras composições burlescas desde tempos primordiais. Além de manifestações mais pontuais na poesia trovadoresca e nos autos de Gil Vicente, o burlesco aparece de modo mais transparente em finais do século XVI, em paródias que surgiram depois da que se alicerçou na transfiguração cômica do primeiro Canto d' *Os Lusíadas*<sup>6</sup>, da autoria de quatro estudantes da Universidade de Évora. Perdurando durante o Barroco e o Neoclassicismo em recriações herói-cômicas ou líricas<sup>7</sup>, adquire notável popularidade, a partir do século XIX, como se atesta em obras de Guilherme Braga<sup>8</sup>, Artur Azevedo<sup>9</sup>, ou, no Brasil, de Juó Bananère, pseudónimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado<sup>10</sup>.

No século XX, o burlesco acabou por se adaptar às novas circunstâncias e realidades e projetar-se noutros âmbitos, como a rádio e a televisão, contaminando outros géneros e condicionando a composição de numerosos tipos de obras. Com a atenção com que o Pós-Modernismo revisita a tradição, ganhou o burlesco novo alento, enquanto estratégia de desconstrução dos modelos literários consagrados. É nesta perspetiva que Mário Cláudio retoma o mito inesiano, depois de o ter perspetivado de um ângulo algo inusitado, segundo o olhar do Infante, futuro rei, D. Fernando<sup>11</sup>, e reconta-o agora segundo o olhar embevecido de dois cães, Nero e Nina, o alazão de D. Pedro e a cadelinha de D. Inês.

<sup>5</sup> Exemplo deste fenómeno, é *La Golfemia*, de Salvador María Granés, que é a paródia de *La Bohème*, e *La Fosca*, que, por sua vez, paródia *La Tosca* de Puccini.

<sup>6</sup> *Paródia ao primeiro Canto dos Lusíadas de Camões* (1589), Lisboa, Na Typographia de G. M. Martins, 1880.

<sup>7</sup> Cf. ALBERTO PIMENTEL, *Poemas Herói-Cômicos Portugueses (Verbetes e Apostilhas)*, Porto, Renascença Portuguesa, 1922; e HENRIQUE DE CAMPOS FERREIRA LIMA, *As Paródias na Literatura Portuguesa. Ensaio Bibliográfico*, Lisboa, Solução Editora, 1931.

<sup>8</sup> GUILHERME BRAGA, *O Mal da Delfina* (1869), paródia de *Delfina du Mal* (1868), de Tomás Ribeiro.

<sup>9</sup> ARTUR AZEVEDO, *A Filha de Maria Angu*, representado em 1876, paródia da ópera cômica *La Fille de Mme. Angot*, de Clairville, Siraudin e Koning; e *A casadinha de fresco* (representada em 1876), paródia de *La petite mariée*, de E. Laterrier, A. Vanloo e C. Lecocq.

<sup>10</sup> JUÓ BANANÈRE, *La divina increnca* (1924), que parodia o poema de Dante nas letras brasileiras.

<sup>11</sup> MÁRIO CLÁUDIO, "Dom Pedro I e Inês de Castro", in Mário Cláudio, *Triunfo do Amor Português*, Lisboa, Dom Quixote, 2004, pp. 39-57.

Por outro lado, tendo em conta a estreita ligação do burlesco com o teatro, compreende-se, pois, que os teorizadores e críticos de literatura logo tivessem dedicado particular atenção ao burlesco e à técnica da encenação, como acontece com Mikhail Bakhtine<sup>12</sup>; Wolfgang Kayser<sup>13</sup>; Muniz Sodré<sup>14</sup>; Raquel Paiva<sup>15</sup>; Patrice Pavis<sup>16</sup>; além de John D. Jump<sup>17</sup>, que se dedica de modo especial a este fenómeno, ampliando o seu âmbito a ponto de o alargar a outros géneros; ou com os estudos apresentados e incluídos nas Actas do Colóquio *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*<sup>18</sup>, organizado pela Universidade de Maine, em Le Mans, de 4 a 7 de Dezembro de 1986.

Considerando estes pressupostos, concentremo-nos, então, no drama burlesco em fragmentos intitulado *Inês de Castro*, que é, como anteriormente adiantámos, o produto da estreita colaboração de várias vontades, saberes e inspirações. Do labor conjunto de Eça de Queirós, sua esposa, D. Emília de Castro<sup>19</sup>, a irmã desta, D. Benedita de Castro e Olavo Bilac<sup>20</sup>, a obra em causa foi o resultado de douto entretenimento num serão do Inverno de 1890, quando o escritor brasileiro visitou o casal Queirós em

<sup>12</sup> Vide supra, nota 2.

<sup>13</sup> WOLFGANG KAYSER, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, Münche, Rowohlt, 1960. Nesta obra o burlesco aparece associado ao grotesco, na medida em que as vertentes cómica, ridícula e caricatural são entendidas como componentes integrantes daquele conceito, apresentado, no entanto, de forma mais abrangente, de maneira que também pode ostentar traços humorísticos, terríficos e surreais.

<sup>14</sup> MUNIZ SODRÉ, *A Comunicação do Grottesco. Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*, Petrópolis, Editora Vozes, 1972. Segundo M. Sodré, o grotesco ostenta igualmente um aspeto carnavalesco, enquanto fator de metamorfose do real, e no mencionado estudo propõe-se analisar o modo como se projeta e é usado nos meios de comunicação de massas, a saber, na imprensa, na televisão e no cinema.

<sup>15</sup> MUNIZ SODRÉ e RAQUEL PAIVA, *O império do grotesco*, Rio de Janeiro, Mauad, 2002. Também colado ao conceito de grotesco, e partindo do pressuposto de Bakhtin e Kayser, o burlesco aparece como uma categoria entre os géneros e espécies do grotesco, responsável pela carnavalização da realidade que nos cerca, além de tratar do modo como se reflete na literatura, nas *charges* e caricaturas da imprensa, no cinema, no teatro e na televisão.

<sup>16</sup> PATRICE PAVIS, *Le Dictionnaire du Théâtre*, Paris, éd. Dunod, 1996 (Paris, Armand Colin, 1980), p. 36 e ss. Depois de expor a definição de burlesco (Le burlesque est une forme de comique outré, employant des expressions triviales pour parler de réalités nobles ou élevées, travestissant ainsi le genre sérieux au moyen d'un pastiche ou vulgaire; c'est l'explication des choses les plus sérieuses par les expressions tout à fait plaisantes et ridicules), ainda esboça as marcas mais significativas do género burlesco e esboça os traços mais pertinentes da estética do burlesco.

<sup>17</sup> JOHN D. JUMP, *Burlesque*, London, Methuen & Co., 1972. Depois de propor, analisar e precisar as definições adiantadas para o conceito de burlesco, associa-o ao *travesty*, à caricatura, à paródia, ao poema heroi-cómico e ao drama burlesco em si, além de explorar as variadas formas como se manifesta nos diferentes géneros abordados.

<sup>18</sup> *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts. Actes du colloque de l'Université du Maine, Le Mans, 4/7-12-1986*, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987.

<sup>19</sup> As razões que levaram possivelmente à composição do drama prendem-se com as afinidades familiares que ligam a esposa de Eça à família Castro, como o seu sobrenome sugere e como FRANCISCO JOSÉ DA ROCHA MARTINS refere em "No Centenário de Eça e Oliveira Martins. A crítica à *Vida de Nun'Álvares* [de Oliveira Martins] feita por Eça de Queirós", in *Diário Popular*, Lisboa, 1945, Ano III, n.º 931, 29 de Abril, p. 8: "A esposa do autor de *Os Maias*, descendente do irmão de Inês de Castro". Cf. ERNESTO GUERRA DA CAL, op. cit., Apêndice, Tomo 2.º B, loc. cit., 1976, p. 702.

<sup>20</sup> Sobre a convivência de Eça com Bilac em Paris e, em especial, sobre a colaboração de ambos na composição deste drama, veja-se FERNANDO JORGE, *Vida e Poesia de Olavo Bilac*, edição do Centenário, São Paulo, Exposição do Livro, 1963, pp. 207-213. Cf. também ERNESTO GUERRA DA CAL, op. cit., Apêndice, Tomo 2.º B, loc. cit., p. 1063.

Neuilly<sup>21</sup>. Apesar de inacabado, visto não passar de uma brincadeira de passatempo, hoje é possível consultar-se o manuscrito na Fundação Eça de Queirós, em Tormes, acompanhado de dois desenhos<sup>22</sup> que ilustram episódios marcantes da diegese. Inspirado no enredo por demais conhecido do mito inesiano, é possível, não obstante tratar-se de um “drama lírico”, nele rastreamos sintagmas do idioleto camoniano, dispersos também ao longo da obra. Não se tratando já de uma poema épico ou heroi-cómico (deste último preserva o carácter jocoso), a ação, bem como a caracterização das personagens são levadas em certos momentos até às raias da caricatura. Arranca com um pendor narrativo, já que os dois primeiros fragmentos são preenchidos com monólogos de D. Pedro. Sendo de notar uma forte intervenção introdutória do narrador, dá-se a conhecer ao leitor a paixão avassaladora que Pedro nutre por Inês, a ponto de por ela tudo dar e largar, levantando até a possibilidade do casamento. Não obstante, regista-se de imediato os desníveis de linguagem proposadamente utilizados ou os extremos dos termos em que as questões são colocadas:

Casar com ela? Porque não? Inês  
 Não nasceu num curral de um abegão:  
 O sangue que roseia a sua tez  
 Vem das veias do duque de Aragão.

Ora afirmam os livros de juízo

<sup>21</sup> Às circunstâncias da composição deste drama, dedicou Heitor Lyra o cap. 26 do seu livro *O Brasil na Vida de Eça de Queirós*, Lisboa, Edições Livros do Brasil, 1965, pp. 292-301. ERNESTO GUERRA DA CAL, op. cit., Tomo I, loc. cit., 1975, pp. 411-412, assim resume o conteúdo daquela obra: “Nuestro amigo, el fallecido Embajador Heitor Lyra, dedica todo el cap. 26 de su libro a tratar del drama burlesco en verso sobre la famosa heroína histórico-literaria que, como pasatiempo de una velada del invierno de 1890, en la residencia parisiense de Eça en Neuilly, escribieron en divertida colaboración el novelista, su mujer, D.ª Emília de Castro, la hermana de ésta, D.ª Benedicta de Castro, y el poeta brasileño Olavo Bilac. El manuscrito del “drama”, que quedó sin terminar, y que contiene las páginas autógrafas de cada uno de los cuatro colaboradores, se conserva en “Tormes”, D.ª Maria d’Eça de Queirós lo puso a la disposición del erudito brasileño, que publicó el texto completo, con la identificación de los pasajes debidos a cada uno de las plumas y reprodujo en facsímil dos páginas autógrafas del original: una de Eça y otra de Olavo Bilac – en láminas fuera de texto entre las páginas 304-305, y 288-289. Las que arriba se indican son las de la transcripción de la parte correspondiente a Eça de Queirós. Éste hizo dos dibujos para ilustrar esta tragédia festiva, los originales de los cuales también se conservan en “Tormes”. Uno representa a “D. Pedro, o Cru” comiéndose el corazón de “Pero Coelho”, uno de los asesinos de “Inês”. Tiene escritos unos versos en letra del novelista que dicen así: “Caminhante! Na página fronteira / Tu vês D. Pedro, o Cru, forte e sem medos, / Ceando! Pedro p’ra quem o coração humano / Depois de assado já não tem segredos.” En el outro aparece “Inês” muerta y coronada en la salón del trono, com otras figuras. Lyra reprodujo también estos dos dibujos en outra lâmina fuera de texto, entre las páginas 288 y 289. El *Diário de Lisboa*, en su número del 25 de Noviembre de 1965, ocupándose de este libro, reimprimió en facsímil las dos páginas autógrafas del manuscrito a que arriba aludimos”. Ainda a este fim, veja-se o *Diário de Lisboa*, Lisboa, 1965, n.º 382, 25 de Novembro, p. 1, 5. Sobre este artigo, consulte-se também ERNESTO GUERRA DA CAL, op. cit., Apêndice, Tomo 2.º A, loc. cit., 1976, p. 100, em que o autor declara: “Com fotografias de Eduardo Prado y de la casa de Eça en Neuilly – y reproducción de dos páginas autógrafas del drama burlesco “Inês de Castro” que escribieron, en colaboración, para divertirse, en París, Eça, su mujer, su cuñada y Olavo Bilac.”

<sup>22</sup> As reproduções dos desenhos de Eça de Queirós para ilustrar esta peça burlesca estão contidas na obra antes citada de HEITOR LYRA, op. cit., em lâmina fora de texto, entre as pp. 288-289, com as seguintes legendas: “O Príncipe Dom Pedro comendo o coração de Pero Coelho. Desenho de Eça de Queirós para ilustrar o drama ‘Inês de Castro’, em que ele e Olavo Bilac colaboraram”; e “D. Inês de Castro. A mísera e mesquinha que depois de morta foi Rainha. Desenho de Eça de Queirós para o drama ‘Inês de Castro’”. Cf. ERNESTO GUERRA DA CAL, op. cit., Tomo 3.º, loc. cit., 1980, pp. 607-608.

Que Adão, depois de feito, ao acordar  
 Achou lá nos jardins do Paraíso  
 Os duques de Aragão a passear.

QUEIRÓS et al., p. 195

Se os temas recorrentes, como a explanação da ascendência real da jovem dama, que assim estaria, portanto, à altura de um casamento com um príncipe herdeiro, são retomados de outras obras que tratam de idêntico assunto, já o modo com que esses aspetos são tratados geram o desequilíbrio entre forma e conteúdo, o que, por sua vez, está na base da construção dos efeitos burlescos. Para além de escarnecer da questão da genealogia de Inês, tão cara à historiografia, que aqui de galega passa a aragonesa, discorre-se sobre a antiguidade dos duques de Aragão em modos tais que, hiperbólica e anedoticamente, colocam o primeiro duque como contemporâneo do pai da própria raça humana, além de se recrear com Adão nos jardins do Paraíso. Num segundo momento, reflete o príncipe sobre os problemas que enfrentará perante a obstinação do pai, que é tratado carinhosa e burguesmente por “Papá”, pouco adequado ao tratamento régio da figura:

Mas para o Papá, que escândalo daninho,  
 Como ele vai arrepelar a pele!  
 E quantos pontapés ao escabelo  
 Lá nos paços reais de S. Martinho!

Pior! Se eu teimo neste meigo trilho,  
 O mundo verá desastre sem igual:  
 Afonso IV, rei de Portugal,  
 Com o ceptro de ouro espancando o filho!”

QUEIRÓS et al., pp. 195-196

A oposição de Afonso IV ao casamento de Pedro e Inês é apresentado na perspetiva de uma teima e uma questão caseira, de birra do filho perante o pai e como se aquele de uma criança se tratasse, para que o pai se visse obrigado a puni-lo de modo correspondente. Não considerando aspetos puramente fantasiosos, como a alusão aos reais paços de S. Martinho, a caricatura é levada ao extremo com a serventia dada ao bastão do castigo: o cetro de ouro, um símbolo do poder real e da justiça, usado para instrumento de açoitamento do príncipe!

O segundo fragmento contém a continuação da exposição da corrente de pensamento de Pedro, quando este pondera sobre as diferentes alternativas que se lhe colocam: por um lado, a quebra de preconceitos face a um casamento desigual, as opções que tem de ponderar, a possível fuga para Castela, a perda da coroa e do reino, e, por outro, a pouco importância de tudo isso, já que nada se compara com os vislumbres de felicidade que a vida lhe pode proporcionar ao contemplar o olhar de Inês, ao escutar a sua fala de sereia, até quando contempla a miragem (algo sensaborona e desfasada para o efeito) de idílio caseiro, de “a ver sentada, a fazer meia”<sup>23</sup>. Recorrendo, deste modo, à enumeração e alinhamento de elementos desiguais, atinge-se, como era objetivo, o plano do jocoso e do burlesco.

<sup>23</sup> QUEIRÓS et al., p. 196.

O tratamento aristocrático da matéria trágica vai-se esvanecendo e sucumbindo perante a introdução de elementos exógenos, cedendo gradualmente espaço a uma visão burguesa do enredo, à medida que novos fragmentos se adicionam. Os momentos a dois, na intimidade, em vez da expressão do conflito com as contingências adversas da força do destino, permeados de eternas juras de amor, dão lugar a um episódio intimista, mas trivial, centrado num aparatoso jantar que Inês prepara para D. Pedro, aonde se denuncia a consulta do cardápio pantagruélico mais acabado da época dos autores, com uma longa lista de iguarias da cozinha tradicional portuguesa. Tratando-se de um episódio central do drama, o clímax da ação, seria de esperar que o ponto que patenteia os instantes de gozo e felicidade suprema do casal apaixonado fossem objeto de outro tratamento. Em vez disso, faz-se aceitar como natural a especial atenção dada àquele momento e que o desenrolar do jantar se escanda em fases diversas, contudo fáceis de delimitar pelo aparato culinário ostentado. Focado inicialmente o ambiente em que a refeição decorre, impõe-se evidenciar outros traços triviais relacionados com o requinte dominante, como o uso da baixela de ouro e o exímio serviço prestado pelo aio:

Agora, juntos, por detrás do velho muro,  
 Dom Pedro e Dona Inês jantando,  
 Não se vê, mas há um aio venerando  
 Que os serve em baixela de ouro puro.

QUEIRÓS et al., p. 196

Segue-se logo após a enumeração dos pratos, numa sequência algo caótica e alucinada, que prima pela abundância excessiva dos manjares preparados e pela inusitada ordem em que são servidos. E tudo isso é relatado com a introdução de sintagmas camonianos no discurso poético, que o leitor de imediato identifica e que vem acentuar ainda mais o desnível entre forma e conteúdo.

Já o cheiro se espalha, não o sentes?  
 De um chorumento caldo de galinha.  
 Que foi cuidado pelas mãos ingentes  
 Da que depois de morta foi rainha.

Segue a rica vitela de Lafões.  
 No covilhete vêm as azeitonas  
 Com a batatinha bem assada e loura.  
 A salada é de alface e de cenoura;  
 E sobre o arroz negrejam salpicões.

Lá vem o peru. Admirai o peru!  
 Surge ao lado a divina cabidela;  
 E pela gana com que vai sobr'ela,  
 Bem se vê que Dom Pedro há-de ser Cru.

Em seguida se ostenta uma lampreia  
 Guisada; e, logo atrás, a bela lula.  
 Misturam carne e peixe?  
 Mas o Senhor Infante já tem bula.

Depois a açorda de alho. Que delícia  
 Quando comida à beira do Mondego!  
 O leitãozinho assado com perícia  
 E o presunto sublime de Lamego.

QUEIRÓS et al., pp. 196-197

As sobremesas não descutam o fausto dos acepipes antes servidos e a especificação da ementa partilha das mesmas características da descrição anterior, primando igualmente pela prodigalidade, abundância e exuberância dos manjares.

Mas eis que os doces entram com arranco.  
 O desejado arroz com a canela;  
 O pastel de Tentúgal, a morcela,  
 O bolo podre e o manjarzinho branco.

QUEIRÓS et al., p. 197

As bebidas, certamente a condizer com tudo o resto, não são mencionadas de propósito, para não se desrespeitarem, ironicamente, as restantes regiões vinícolas que não seriam mencionadas. Faz-se assim emergir abertamente a componente jocosa do discurso à laia de comentário:

Não se conta na crónica os vinhos  
 Que se esgotaram no jantar real!  
 Corramos sobre o caso honesta venda,  
 Por se tratar de um rei de Portugal

QUEIRÓS et al., p. 197

Perante tal repasto, o resultado não podia ser outro! A felicidade de D. Pedro é manifesta: tratado verdadeiramente como um Príncipe! Apesar disso, os excessos cometidos, expressos na descrição hiperbólica da refeição, apontam para um perfil de personagem que está longe de corresponder ao modelo acabado de um herói trágico ou épico, já que o seu apetite voraz, a intemperança notória e a gula com que tudo é devorado (e sem aparentes consequências!), só não incluem outros prazeres da mesa porque ao tempo não se tinham divulgado, como o autor ousa comentar!

Tudo se some na real goela.  
 Fica limpa a travessa e o covilhete.  
 Sem que o Infante, ao seu colete,  
 Desaperte a fivela...

[...] Depois o Infante, todo recostado,  
 Saboreou com um sorriso farto e aberto,  
 Café que ainda não fora descoberto  
 E charuto que depois foi inventado.

QUEIRÓS et al., pp. 197-198

Assim, enquanto, na intimidade do lar, o casal se entrega a estas doces libações, no fragmento que se justapõe, a atenção do leitor desloca-se para a figura de D. Afonso IV, enraivecido com a evolução do romance. E tudo é feito sempre ao ritmo da batuta camoniana...

Estavam eles dois postos em sossego,  
 Cedendo do amor à doce lei,  
 Quando lá em Lisboa o velho Rei,  
 Soube do que ia cá pelo Mondego.

Enverga logo o seu real pelote,  
 Manda fazer a mala à camareira  
 E grita: dai-me cá um bom chicote,  
 Que eu vou a Coimbra ver a maroteira!

QUEIRÓS et al., p. 198

Igualmente de modo aligeirado, brincalhão e divertido, mais adequado a uma versão infantil do enredo, Afonso IV resolve pôr ordem no ambiente que cerca o príncipe e intervir à maneira de um pai que pretende impor a sensatez perante a insubordinação de uma criança rebelde. Tal visão do enredo colide com a maneira como é apresentada a vivência amorosa de D. Pedro, se bem que bonacheirona e caseira, como verificámos. Apesar de ambos os episódios serem apresentados de modo inconformista face aos códigos tradicionais que presidem ao tratamento desta história trágica de amor, esse desfasamento produz como resultado mais um efeito burlesco que contribui para o carácter jocoso da paródia.

Sucede-se a descrição da viagem do monarca até Coimbra, uma cavalgada ao bom gosto da literatura romântica, com traços que fazem ocorrer o aproveitamento de recursos usados no romancelo tradicional, em composições que retratam semelhantes situações. Ao mesmo tempo, aproveita-se o ensejo para fazer a enumeração das terras que constituem o itinerário da viagem, de igual modo extravagante, fundado na conveniência das rimas:

Catrapus, catrapus,  
 Sobe o seu ginete,  
 Passa por Queluz,  
 Entra em Alcochete.  
 Pela estrada branca  
 Que no pé se estira,  
 Chega a Vila Franca,  
 Que chamam de Xira.

QUEIRÓS et al., p. 198

E assim, por diante... No entanto, para quebrar a monotonia do ritmo das oitavas em verso de redondilha e rima cruzada, de sabor popular, para traduzir a rapidez da cavalgada, introduzem-se, em contraste e a espaços regulares, dísticos de rima emparelhada e versos alexandrinos, iniciados de maneira paralelística, em que se informa o leitor da atmosfera amorosa, negligente e descontraída, dos jovens amantes, descuidados dos acontecimentos futuros que, em breve, sobre eles se precipitarão:

E o Infante e Inês tão descuidados,  
 Com os dedos sobre a mesa entrelaçados.  
 ... ..  
 E o Infante e Inês, com a alma em festa,  
 Trocando beijos no calor da sesta.  
 ... ..

E o Infante e Inês, em doce enleio,  
Rindo, partem ambos a bolacha pelo meio.

QUEIRÓS et al., pp. 198-199

O penúltimo fragmento conta com cinco estrofes de diferente extensão, oscilando entre os três e os sete versos, mas com características formais semelhantes às anteriores que tratam da cavalgada. A respetiva variação da extensão adequa-se ao conteúdo, uma vez que deste modo se exprime igualmente a incerteza, o perigo iminente, a aproximação traçoieira e dissimulada dos assassinos, enquanto Inês, distraída e serena, se ocupa dos filhos. Conclui-se esta sequência, necessariamente, com a morte da heroína, em tom altamente melodramático:

Mas, súbito, Coelho,  
Aceso em furor,  
Arroja a capa,  
Larga o chapéu,  
Ergue o punhal,  
Despede um salto!  
Horror, horror, horror!...

QUEIRÓS et al., p. 200

Por último, o fragmento final, que conta apenas com uma quadra de versos heroicos, funciona como um “comiato” dirigido ao leitor, que passa (os olhos) pela composição. Ali, encerram-se ainda alusões a aspetos posteriores do enredo aqui não contemplados (possivelmente por se tratar de uma obra inconclusa), relacionados com o desenrolar da ação, como o castigo e morte dos assassinos, a crueldade então evidenciada, o coração de um deles, Pêro Coelho, servido à mesa de D. Pedro e por este trincado, ou pormenores do conhecimento geral, nos moldes seguidos pela tradição oral.

Caminhante! Na página fronteira  
Tu vês D. Pedro, o Cru, forte e sem medos,  
Ceando! Pedro p’ra quem o coração humano  
Depois de assado já não tem segredos.

QUEIRÓS et al., p. 200

Assim se deixa entrever o carácter inaudito de uma matéria histórico-lendária e mítica do património cultural português, que mereceu superar a dimensão do efémero e alcançou a eternidade na simpatia e empatia do público leitor, em particular, e do povo português, em geral. E a maior prova disso é o facto de ter suscitado as composições burlescas que se divulgam entre os mais variados tipos de círculos de leitores, com diferentes graus de cultura e conhecimento a quanto consta do enredo.

Cerca de um século depois, surge a versão de Mário Cláudio. Publicada numa coleção orientada para o público infanto-juvenil, com ilustrações de Evelina Oliveira, *Nero e Nina* supera a dimensão da literatura adequada a estas faixas de idades. Se o título eventualmente pode apontar para um conto infantil protagonizado por dois cães, logo o leitor menos distraído se apercebe de que o enredo do conteúdo se acha finamente ancorado na História de Portugal, pela advertência que se insere na faixa que se sobrepõe à capa:

Um conto inspirado na História de Portugal com a magia das palavras de um grande escritor.

MÁRIO CLÁUDIO, Faixa da Capa

Se as ilustrações podem sugerir um aligeiramento no tratamento do enredo, a componente literária e a vertente histórica conferem ao livrinho uma credibilidade que conduzem o leitor mais desprevenido a compreender que, afinal, se trata de uma obra com uma densidade superior. Não é sem razão que se expõe a motivação da escrita do livro num texto que se transcreve na contracapa:

Este conto foi inspirado por uma visita aos túmulos reais, existentes no Mosteiro de Alcobaça. O autor reparara já nos dois cães, um grandalhão amochado aos pés de Dom Pedro, e uma pequenita enroscada aos pés de Dona Inês. Não teriam assistido ambos aos episódios daquela grande paixão? Não teriam vivido, também eles, um amor difícil que ninguém até agora relatou? O autor pôs-se a escutar os ventos da história, e chegaram-lhe dois nomes, Nero e Nina, aos ouvidos. Assim o conto nasceu.

MÁRIO CLÁUDIO, Contracapa

Na realidade, o interesse manifestado pelas figuras dos dois cães apenas tinha merecido a atenção do exímio escultor dos túmulos reais do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça e, necessariamente, dos críticos de arte que sobre a representação dos dois animais se debruçaram<sup>24</sup>. Cada um deles adequado à dimensão e carácter do dono, logo o poder criador, a inspiração e a fantasia do escritor o conduzem na criação de uma fábula – porque de um conto se trata na realidade, como é especificado –, mas de um conto específico protagonizado por animais, em que a lição de moral, se não é de todo edificante nos termos mais tradicionais, pelo menos aponta para o deleite que o enredo proporciona, como seria de esperar de um belíssima história de amor, e valoriza uma lição de vida condensada no título que o texto introdutório ostenta:

Um amor eterno

MÁRIO CLÁUDIO, p. 7

<sup>24</sup> Vasta é já a bibliografia crítica da área de História de Arte sobre os reais túmulos de Alcobaça de D. Pedro I e D. Inês. No entanto, sejam de referência os seguintes títulos: MANUEL VIEIRA NATIVIDADE, *Inês de Castro e Pedro o Crú perante a iconografia dos seus túmulos*, Lisboa, Tipografia A Editora, 1910; REINALDO DOS SANTOS, “A iconografia dos túmulos de Alcobaça”, in *Lusitânia*, Fasc. I, Lisboa, Janeiro de 1924; VERGÍLIO CORREIA, *Inês de Castro. Nota biográfica sobre o livro do Doutor António de Vasconcelos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928; REINALDO DOS SANTOS, *A Escultura em Portugal*, vol. I, Lisboa, Academia Nacional das Belas-Artes, 1948; VERGÍLIO CORREIA, *Obras. Estudos de História de Arte. Escultura e Pintura*. Vol. III, Coimbra, 1953; VERGÍLIO CORREIA, “Mudanças nos túmulos reais de Alcobaça”, in *Estudos monográficos. Obras*, Vol. V, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1978; CARLOS ALBERTO FERREIRA DE ALMEIDA, “A roda da fortuna / roda da vida do túmulo de D. Pedro em Alcobaça”, *Revista da Faculdade de Letras – História*, II série, vol. VIII, Porto, 1991; CARLOS ALBERTO FERREIRA DE ALMEIDA, “A propósito das cenas da ‘boa morte’ de D. Pedro no seu túmulo de Alcobaça”, in *Actas do V Curso de Verão de História da Arte “O Triunfo de Thanatos a arte é a morte”*, 6 a 12 de Setembro de 1993, Coimbra, Universidade de Coimbra (no prelo); DAGOBERTO MARKL, “A gesta de eros e thanatos. A morte e o fantástico nos túmulos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro”, in *Actas do V Curso de Verão de História da Arte “O Triunfo de Thanatos a arte é a morte”*, 6 a 12 de Setembro de 1993, Coimbra, Universidade de Coimbra (no prelo); FRANCISCO PATO DE MACEDO e MARIA JOSÉ GOULÃO, “Os Túmulos de D. Pedro e D. Inês” in Paulo Pereira, *História da Arte Portuguesa*, Volume 3: O “Modo” Gótico (Séculos XII-XV), Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2007, pp. 120-128.

Depois, foi preciso preencher os interstícios que os múltiplos historiadores deixaram em aberto para recontar a intriga que conduz ao desfecho dramático. Humanizam-se então os animais, que se tornam protagonistas de avassaladoras paixões, histórias de amor que colidem igualmente com insuperáveis obstáculos, desta vez não de natureza política ou social, mas sim mais tendo em conta a dimensão física dos intervenientes e o ambiente em que cada um circula. O pudor contido, o sugestivo papel do olhar, a vivência amorosa e os termos em que essa paixão é expressa, tudo conduz às convenções e códigos do amor cortês em vigor na altura e que aqui e agora são seguidos e respeitados no universo ficcional. Depois, como personificados que são, ninguém é mais abalizado para recontar os acontecimentos históricos do que eles, pela proximidade com que privaram com Pedro e Inês e pelo facto de os cães serem normalmente conotados com a manifestação da extrema fidelidade ao dono. Curiosamente, aproveitando a construção da diegese em duas linhas de ação, se a primeira se identifica com a do Príncipe e da bela enamorada de terras galegas, a segunda é preenchida pelos amores dos dois cães. Perante a estrutura do duplo alinhamento da ação, assinala-se a emergência do burlesco de situação, tão comum em representações assim construídas da *commedia dell'arte* e, depois, em peças da comédia reformada de matriz goldoniana. Se a intriga aí se centra com frequência numa história amorosa de dois jovens de famílias abastadas, burguesas ou aristocráticas, em segundo plano, dispõem-se as aventuras amorosas entre os respetivos criados, que preenchem uma linha secundária e paralela, contribuindo para o confronto entre ambas e evidenciando os desacertos ou a caricatura, que normalmente se aplica como apanágio às figuras de baixa condição social, os criados, que são identificados reiteradamente com o Arlequim e a Colombina. Neste caso, não sendo a perspetiva dos criados de Pedro e Inês que é selecionada, é a dos respetivos cães, que a representação escultórica dos túmulos havia permitido ganharem jus de nota e referência, porventura modelados mais com função decorativa, além da sugestão ao prazer da caça que sempre foi apontado como atributo de D. Pedro.

Porém, antes de os dois animais ocuparem os seus lugares de protagonistas do conto e passarem a ser os responsáveis do discurso, apresenta-se um primeiro fragmento da responsabilidade do narrador, concebido à maneira de uma cornija do relato, em que se expõe de modo sumário e bastante condensado os acontecimentos mais marcantes do enredo amoroso de D. Pedro e D. Inês, de acordo com a versão que a História consagrou:

O príncipe D. Pedro apaixonou-se por D. Inês de Castro, lindíssima rapariga, natural da Galiza, e aia de D. Constança, sua mulher. Receoso de que estes amores possam levar à perda da independência do Reino, o pai do príncipe, El-Rei D. Afonso IV, manda apunhalar D. Inês nos seus jardins em Coimbra, isto apesar de ser esta já mãe de três filhos do herdeiro da Coroa. D. Pedro faz trasladar para o Mosteiro de Alcobaça o cadáver de D. Inês de Castro, decorridos dois anos sobre o seu assassinato. Aí, sentando a morta no trono, obriga a corte a beijar-lhe respeitosamente a mão, honrando-a assim como verdadeira rainha de Portugal. E uma vez terminados os seus dias, será junto a ela que o monarca irá repousar até ao fim dos tempos.

MÁRIO CLÁUDIO, p. 7

Só depois se proporciona a apresentação do enredo, mediante a intervenção alternada do cão, Nero, e da cadelinha de estimação, Nina, sem que essa alternância constitua um verdadeiro diálogo, na medida em que não há uma resposta a questões

anteriormente colocadas. Cada animal relata mais em paralelo o que acontece com cada um deles, expondo a especificidade do espaço em que se movimenta, bem como a ligação ao respetivo dono, narrando dessa forma o enredo amoroso por eles vivido. É desse modo que a diegese se introduz:

NERO. De manhã saía para a caça com o meu príncipe, era eu o comandante da matilha que cercava o javali. Acariciava-me a cabeçorra, e dizia, “Bravo, Nero, muito bem!”

NINA. De tarde passeava com a minha aia, deitava-me à sua beira enquanto tecia a grinalda de malmequeres. Dava-me água fresca na conchinha da mão, e dizia, “Bebe, Nina, muito bem!”

NERO. O meu príncipe apeava-se do cavalo, prendia-o pela arreata ao tronco de um choupo, colocava sobre a erva o arco e a flecha. “Queda-te aqui, Nero”, impunha ele, “para não assustares a menina.”

NINA. A minha aia fechava o livro, perfumava a boca com uma folhinha de hortelã, abria-se num sorriso de luz. “Não tenhas medo, Nina”, tranquilizava ela, “que ninguém te faz mal.”

MÁRIO CLÁUDIO, pp. 8-11

Ao mesmo tempo que Pedro e Inês são diretamente caracterizados, mediante as suas ocupações prediletas e as atitudes assumidas, os cães funcionam como os seus correlatos, adotando traços dos respetivos senhores.

Depois, a diegese é bem escandida, através da apresentação de sequências em que alternam os enredos amorosos ora dos cães, ora dos donos. Começa-se com o enamoramento de Nero e a correspondência de Nina, simultaneamente que se procede à apresentação de cada um dos dois intervenientes.

NERO. Era uma galguinha deliciosa, enroscada aos pés de Inês que penteava os cabelos. Percebia-se-lhe o gosto da brincadeira porque abanava o rabo, quando uma borboleta lhe voava por cima. E ao topar comigo, imóvel no lugar que o meu príncipe designara, encostava-se ao brial da dona, mas sem tirar os olhos de mim.

NINA. Era um mastim imponente, estirado debaixo de um loureiro, enquanto Pedro se encaminhava para nós. Notava-se-lhe a fadiga porque não parava de arfar, compreendia-se como lhe apeteceria dessedentar-se na nossa fonte. Reparava em nós, agitava as orelhas para espantar as moscas, nunca mais tiraria os olhos de mim.

MÁRIO CLÁUDIO, pp. 12-13

Apresenta-se depois um episódio em que prevalece a relação de Pedro e Inês, bafejados pelos elementos, o Sol e a Lua, e à medida que a vivência do amor se consolida, Nero e Nina tornavam-se as fiéis companhias e desempenhavam as funções de incontornáveis confidentes, numa perspetiva em que a mundivisão franciscana do universo não era dissonante:

NERO. E ali estavam os dois, o meu príncipe e a aia, como se o oiro do Sol os amortilhasse.

NINA. E ali estavam os dois, a minha aia e o príncipe, como se a prata da Lua os amortilhasse.

NERO. Andei pelo Reino, a guardar o meu príncipe. Com ele atravessei estepes e matas, dormi a seu lado em pousadas e castelos. Sempre a amizade corria entre nós, não como se fôssemos homem e bicho, mas iguais na ordem da Criação.

NINA. Amparei a minha aia no Inverno, nem por um segundo desfaleci. Beijava-lhe os dedos nas horas de tristeza, chorava com ela ao tanger dos adufes, vigiava-lhe o sono nas noites de frio. Não me dispensava na própria cama, nem escondia de mim a saudade que a pungia, e nisso éramos fêmeas com um só coração.

NERO. Erguia-se o meu príncipe dos espinhos da insónia, escrevia cartas pela madrugada dentro. A ventania bufava em torno de nós, mas o galope da pena não se detinha. “Inês, minha Inês”, soletrava ele, “eis que ensandeço, tão longe de ti.”

NINA. Folgavam os meninos da minha aia, lançavam-se em jogos de calafrio. Acometiam-me com tenazes em brasa, ameaçavam cegar-me para que não adivinhasse o futuro. “Pedro, meu Pedro”, suspirava ela, “como tarda a alfazema a florir!

MÁRIO CLÁUDIO, pp. 14-19

O idílio amoroso parecia tudo contagiar. Das saudades do apartamento de Inês, às doces palavras das cartas de Pedro, à felicidade e ingenuidade dos folguedos dos infantes, a única mancha dissonante eram os nefastos pressentimentos de Nina, reflexo da ansiedade da dona. Por conseguinte, não é com surpresa que as densas nuvens dos maus presságios se adensam. O clímax da ação tinha sido alcançado. A linha vertiginosa da tragédia aproxima-se.

NERO. Acordou o meu príncipe, alagado em suor, tremendo de pânico, com uma espuma nos beiços. Um morcego mordeia-o na fronte, um fio de sangue molhava-lhe as barbas. Eu gania sem descanso, pedindo socorro, mas apenas o silêncio me respondia.

NINA. Arrombaram as portas, armados de espadas, irromperam na câmara onde nos recolhíamos. Os meninos ocultavam-se sob o tampo das mesas, um tocheiro tombava, bufando o seu fogo num pano de armar. Eu ladrava quanto podia, varada de medo, mas não havia quem me escutasse no instante fatídico.

MÁRIO CLÁUDIO, pp. 20-21

O desnorte dominava o universo que os animais frequentavam. Depois dos afagos e da meiguice em que haviam vivido, impunha-se uma nova (des)ordem, conhecem o abandono, vivem dias de amargura, uma descida ao inferno terreno, e experienciam os males, as dores e amarguras tão conformes ao *topos* do mundo às avessas. Por outro lado, alastra o domínio da morte e o sentido de pesado luto tudo e todos acometia. Os reiterados uivos e a percepção da desgraça coletiva assumem uma função córica perante o desenrolar da ação. Nina testemunha diretamente o desfecho do drama, assiste à deposição da morta no ataúde, o chocante espetáculo do cadáver decapitado, e apesar dos efémeros afagos dos pequenos príncipes, também ela acaba abandonada.

NERO. Perdi o rasto do meu príncipe, encerraram-me numa jaula com podengos e perdigueiros. Abalámos para Coimbra ao clarão da lua cheia, enfiados em carroças que se desconjuntavam. E uivávamos em coro, carpindo a desgraça que se abateria sobre o Reino de Portugal.

NINA. Meti-me debaixo do ataúde, fechado por se julgar horrendo o cadáver de cabeça cortada. Sentindo-me a dor, assentavam-se comigo os filhinhos da defunta, a afagar a que desistira da glória terreal. Mas também eles me abandonariam, arrebatados pelo luto em que a corte se abismava.

MÁRIO CLÁUDIO, p. 22

Com a morte de Inês, o enredo dramático sofre um impasse. Só depois de D. Afonso IV ter falecido se torna possível a prossecução dos acontecimentos. D. Pedro sobe ao trono e aplica todo o seu ardor e empenho para alcançar um dos mais duros objetivos da sua vida, a perseguição e o suplício dos assassinos. Com o salto no tempo, os dois cães envelhecem e sucumbem ao desgosto de se verem marginalizados, sem a atenção de ninguém. Nina torna-se uma miragem do que fora e perde o gosto pela vida. Só um período de nostalgia de Pedro a reconduz por curto tempo às graças reais. Vislumbra Nero e ali parece ainda ser possível contornar o desfecho dramático para a sua história de amor, em contraste com a dos donos. Contudo, neste preciso momento, e como já acontecera antes, a história do amor de Pedro e Inês sobrepõe-se na estrutura da diegese e, de modo mediatizado, assiste-se à cerimónia da trasladação do cadáver para Alcobça. Sem pretensões de demandarem as atenções do estrelato, todos sentem o desgosto da perda e partilham do sentimento dominante de pesar. E os cães mais do que todos por dobradas razões.

NERO. O meu príncipe tornou-se soberano, encurtava-se-lhe o tempo que comigo gastava. E avistei-a de novo, mirradinha de desgosto, de focinho caído na desolação. Ignorava a escudela que um pajem lhe oferecia, mas ninguém atentava na sua desdita.

NINA. Sentado no trono, o príncipe acabou por se lembrar de mim. Eu era mesquinha como a que os malditos haviam degolado, merecendo por isso residir na memória da que tão mísera fora. E descortinei-o na excelência a que ascendera, pronto a saltar em defesa de El-Rei.

NERO. Um escudeiro segurava-me pelo cadeado de ferro, um outro alçava o archote aceso. Não distinguia o meu Rei que ia à testa do cortejo, e mesmo atrás do esquife. Mas voltendo o olhar à retaguarda, descobri Nina, enroscadinha na almofada de damasco que uma rapariga do Mondego pusera sobre os joelhos.

NINA. Cuidado nenhum da que me levava ao colo me servia de consolo, acompanhando a minha Rainha à derradeira morada. Não conhecia ninguém, mas firmando a vista, vislumbrava Nero, ajaezado com uma capa de crepes.

MÁRIO CLÁUDIO, pp. 24-27

O desfecho tem então lugar. Nero e Nina já não cabem na cena da coroação de Inês depois de morta. A decadência do mastim que outrora fora imponente é notória, com o triunfo dos parasitas, das dores e do fastio. Nina secara sem experienciar as alegrias da maternidade e, despeitada, alimenta-se de recordações. A ambos apenas restava o doce recobro que o nome de cada um podia evocar.

NERO. Tolheram-se-me as patas, secou-se-me o faro, eram nuvens e nuvens diante de mim. Os ossos que me atiravam largava-os sem lhes tocar, o pulguedo triunfava sobre as minhas carnes. Eu sonhava com a que não voltava a ver. E rosnava de músculos ralados, torturado por aquele som no fundo dos ouvidos, "Nina, Nina, Nina."

NINA. Nunca o leite me enchera as tetas, e por isso me desprezavam as restantes cadelas. Carregavam nos dentes os cachorrinhos que pariam, passavam por mim com grande altivez. Eu sonhava com o que não voltara a ver. E ofegava no deserto de toda a ternura, repetindo entre os dentes que me sobravam, "Nero, Nero, Nero."

NERO. Jamais nos uniríamos no abraço eterno, ela uma anã que cabia no regaço, eu um gigante maior do que a vida.

NINA. Mas o amor tudo vence, paciente e calado, na pedra até ao fim do mundo.

MÁRIO CLÁUDIO, pp. 28-30

O fim de tudo era a rendição à tristeza sentida perante o reconhecimento da impossibilidade do amor desabrochado no passado. O desenlace acaba, afinal, por ser paralelo ao dos seus donos. As dimensões do sentimento nutrido por Nero como que se projetam no modo como perduram para a eternidade nas respetivas estátuas dos túmulos, silenciosas e atentas, esculpidas na frieza do mármore, a perscrutarem os insondáveis mistérios da existência e a testemunharem que um caso de “amor eterno”, qualquer que ele seja, jamais pode ser conclusivo e perdura “até ao fim do mundo”. O abraço eterno de um amor maior que a vida fica por dar, apesar de se acreditar, e de modo convincente, que a força do amor sobre tudo triunfa.

Partilhando de características também comuns ao romance histórico pós-moderno, aqui a reavaliação do passado permite que a História seja reequacionada, os acontecimentos reavaliados e as personagens desmitificadas, reconduzindo-as à sua dimensão humana. O romance, a novela ou o conto histórico pós-moderno transformam-se num espaço privilegiado de metaficção literária, como Linda Hutcheon defende<sup>25</sup>, na medida em que se torna possível a desconstrução de modelos literários conhecidos através de estratégias, como a que privilegiámos nestes dois casos, o burlesco, para a análise do drama de Eça de Queirós e seus colaboradores, *Inês de Castro*, e do conto de Mário Cúdio, *Nero e Nina*. Quer num caso, quer noutra, o leitor revive a história do eterno amor de Pedro e Inês, e, tal como acontece com a paródia, em que só se parodia um assunto que é por demais conhecido, não só por parte do autor que o atualiza, mas de todos, em geral, recorrendo ao burlesco, pode-se trivializar, e simultaneamente popularizar e divulgar a todos os níveis uma história trágica que se tornou um mito integrante da identidade do povo português, do seu modo de pensar e sentir. Tendo como horizonte de expectativa as camadas eruditas de leitores, valoriza-se deste modo a cumplicidade partilhada com o escritor face às estratégias utilizadas; quanto às camadas menos lidas, abre-se a possibilidade de assim se divulgarem aspetos da identidade nacional e da História pátria, recorrendo aos traços jocosos e burlescos que facilitam a sua transmissão.

## BIBLIOGRAFIA

### Textos analisados:

CLÁUDIO, Mário, *Nero e Nina*, Lisboa, Clube do Autor, S. A., 2012.

QUEIRÓS, Eça de, et al., *Inês de Castro (Fragmentos)*, in *Obras Completas, Vol. X: Prosas Bárbaras*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1980, pp. 195-200.

### Outros títulos referidos:

ALMEIDA, Francisco Augusto de, *Os Lusíadas do Século XIX. Poema Herói-Cómico (Paródia)*, Vol. I: Lisboa, Typ. Da Sociedade Typographica Franco-Portugueza, 1865; Vol. II: Lisboa, Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão, 1884.

<sup>25</sup> Cf. LINDA HUTCHEON, *Poética do Pós-Modernismo. História, Teoria, Ficção*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991, p. 162.

- ANTÓNIO, Marco [Pseud. de António Correia Pinto de Almeida], *Republicaniadas*, Lisboa, Editado por Jayme Marques, Composto e Impresso na C. do Cabra, 7, 1913 [Reeditado, com estudo introdutório por Manuel Ferro, *Republicaniadas*, Figueira da Foz, Câmara Municipal / Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2011].
- BRANCO (STELLA), Joaquim José, *O Grande Crime...Paráfrases a vários excertos dos Lusíadas*, Lisboa, Typographia Belenense, 1909.
- MÁRIO CLÁUDIO, *Triunfo do Amor Português*, Lisboa, Dom Quixote, 2004.
- Paródia ao primeiro Canto dos Lusíadas de Camões. 1589*, Lisboa, na Typographia de G. M. Martins, 1880.

### Obras de teoria e crítica literária:

- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, "A propósito das cenas da 'boa morte' de D. Pedro no seu túmulo de Alcobaça", in *Actas do V Curso de Verão de História da Arte 'O Triunfo de Thanatos a arte e a morte'*, 6 a 12 de Setembro de 1993, Coimbra, Universidade de Coimbra (no prelo).
- \_\_\_\_\_, "A roda da fortuna / roda da vida do túmulo de D. Pedro em Alcobaça", in *Revista da Faculdade de Letras - História*, II série, vol. VIII, Porto, 1991.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts. Actes du colloque de l'Université du Maine Le Mans, 4/7-12-1986*, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987.
- CORREIA, Vergílio, "Mudanças nos túmulos reais de Alcobaça", in *Estudos monográficos. Obras*, Vol. V, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Inês de castro. Nota biográfica sobre o livro do Doutor António de Vasconcelos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928.
- \_\_\_\_\_, *Obras. Estudos de História de Arte. Escultura e Pintura*. Vol. III, Coimbra, 1953.
- FERRO, Manuel, "Arremedos paródicos ao episódio de Inês de Castro", in Maria Helena da Cruz Coelho (Coord.), *Pedro e Inês - O futuro do passado. Congresso Internacional, Vol. II, Coimbra, Associação Amigos de D. Pedro e D. Inês*, 2013, pp. 101-119.
- \_\_\_\_\_, "Os últimos amores de Pedro e Inês: o 'Triunfo do amor português', de Mário Cláudio", in Ida Ferreira Alves, Sílvio Renato Jorge, Mônica Figueiredo (org.), *XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa da ABRAPLIP "No Limite dos Sentidos". Anais, Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, 23-26 de Agosto de 2005. Rio de Janeiro, Niterói, Centro de Estudos Gerais - CEG / Instituto de Letras / Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas / Programa de Pós-Graduação em Letras*, Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial, Lt.<sup>da</sup>, 2005.
- GUERRA DA CAL, Ernesto, *Lengua y Estilo de Eças de Queirós*, Apêndice, Tomo 1.º (1975), 2.ºA (1976), 2.º B (1976), 3.º (1980), 4.º (1984), Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis.
- HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo. História, Teoria, Ficção*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991.
- JUMP, John D., *Burlesque*, London, Methuen & Co, 1972.
- KAYSER, Wolfgang, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, Münche, Rowohlt, 1960.
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *As Paródias na Literatura Portuguesa. Ensaio Bibliográfico*, Lisboa, Solução Editora, 1931.
- MACEDO, Francisco Pato de, Maria José Goulão, "Os Túmulos de D. Pedro e D. Inês" in Paulo Pereira, *História da Arte Portuguesa*, Volume 3: O "Modo" Gótico (Séculos XII-XV), Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2007, pp. 120-128.

- MARKL, Dagoberto, "A gesta de *eros* e *thanatos*. A morte e o fantástico nos túmulos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro", in *Actas do V Curso de Verão de História da Arte "O Triunfo de Thanatos a arte e a morte"*, 6 a 12 de Setembro de 1993, Coimbra, Universidade de Coimbra (no prelo).
- NATIVIDADE, Manuel Vieira, *Inês de Castro e Pedro o Crú perante a iconografia dos seus túmulos*, Lisboa, Tipografia A Editora, 1910.
- PAVIS, Patrice, *Le Dictionnaire du Théâtre*, Paris, éd. Dunod 1996 [1.ª ed.: Paris, Armand Colin, 1980].
- PIMENTEL, Alberto, *Poemas Herói-Cômicos Portugueses (Verbetes e Apostilhas)*, Porto, Renascença Portuguesa, 1922.
- SANTOS, Reinaldo dos, "A iconografia dos túmulos de Alcobaça", in *Lusitânia*, Fasc. I, Lisboa, 1924.
- \_\_\_\_\_, *A Escultura em Portugal*, vol. I, Lisboa, Academia Nacional das Belas-Artes, 1948.
- SODRÉ, Muniz, *A Comunicação do Grotesco. Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*, Petrópolis, Editora Vozes, 1972.
- SODRÉ, Muniz, Raquel Paiva, *O império do grotesco*, Rio de Janeiro, Mauad, 2002.

## ÍNDICE

<i>De amicitia loquamur</i> .....	5
MARIA CRISTINA PIMENTEL, PAULO F. ALBERTO	
Tabula Gratulatoria .....	9
<i>Curriculum vitae</i> de Arnaldo Monteiro do Espírito Santo .....	25
Contribuições de Arnaldo do Espírito Santo para o estudo da História .....	59
JOSÉ MATTOSO	

### Secção I – Antiguidade Pré-clássica e Clássica

Em volta da <i>Eneida</i> .....	65
MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA	
O sentido de <i>Dike</i> no poema <i>Trabalhos e Dias</i> de Hesíodo .....	75
JOAQUIM PINHEIRO	
Aríon e o golfinho. Notas sobre a construção de uma lenda .....	85
CRISTINA ABRANCHES GUERREIRO	
O banho de Aquiles nas águas do Estige. Reflexão breve sobre a origem e fortuna de um tema clássico .....	93
LUÍSA DE NAZARÉ FERREIRA	
Variações rítmicas no trímetro sofocliano: dos <i>stiphe</i> com palavras-chave .....	103
CARLOS MORAIS	
Lirismo a metro ou nova estética euripídiana? As Odes Corais de <i>Fenícias</i> .....	111
SOFIA FRADE	
As leis comuns dos Helenos nas <i>Suplicantes</i> de Eurípides .....	123
JOSÉ RIBEIRO FERREIRA	
Apolónio de Rodes 4.1-5: uma teia de sentidos .....	133
ANA ALEXANDRA ALVES DE SOUSA	
O crime político das mulheres de Lemnos. De Apolónio de Rodes a Valério Flaco .....	143
FRANCISCO OLIVEIRA	
Zeus nos <i>Fenómenos</i> de Arato: um deus democrata? .....	157
FOTINI HADJITTOFI	

Utopia, paradoxografia e tradição literária nos <i>Incredibilia de Thule Insula</i> de António Diógenes .....	165
JOSÉ CARLOS ARAÚJO	
As jogadas de Sólon e a esperteza dos Atenenses: Plutarco e o uso irónico da teatralidade e das metáforas na <i>Vita Solonis</i> .....	175
DELFIN F. LEÃO	
O recém-nascido em Sorano de Éfeso .....	187
CRISTINA SANTOS PINHEIRO	
La "patria" romana .....	195
CARMEN CODOÑER	
<i>Oblitus factorum</i> : memória e esquecimento na <i>Eneida</i> .....	203
VIRGÍNIA SOARES PEREIRA	
Aspectos da construção da viagem na <i>Eneida</i> de Virgílio: <i>fatum</i> , conhecimento, incidente e obstáculo .....	215
CLÁUDIA TEIXEIRA	
Herodes-o-Grande na <i>Eneida</i> ? Nota a Verg. <i>Aen.</i> 8.642-645 .....	221
NUNO SIMÕES RODRIGUES	
Ercole, fra Antonio e Augusto (Prop. 4,9) .....	229
PAOLO FEDELI	
Tiempo mítico y espacio real en la poesía ovidiana del destierro .....	239
CARLOS DE MIGUEL MORA	
<i>Aliquid Magnum</i> : a "épica" de Marcial .....	247
ANA MARIA LÓIO	
Pertinenza della similitudine del Nilo con la siccità della Argolide. Intertestualità, paradoxografia e scoliastica nel quarto libro della <i>Tebaide</i> di Stazio .....	255
CARLO SANTINI	
A possibilidade da liberdade humana nos <i>Anais</i> de Tácito .....	265
ANTÓNIO DE CASTRO CAEIRO	
<i>Epicharis quaedam</i> .....	275
MARIA CRISTINA PIMENTEL	
O destino e a história nas <i>Vidas dos Césares</i> de Suetónio .....	285
JOSÉ LUÍS LOPES BRANDÃO	
A ética religiosa e social na Assíria (I milénio a.C.) .....	297
FRANCISCO CAMELO	
O ocaso do Império Ateniense. A batalha por Siracusa 415-413 a.C. ....	301
JOSÉ VARANDAS	
As cerimónias de coroação real dos Ptolomeus. Formas de reconfiguração política num país multimilenar .....	307
JOSÉ DAS CANDEIAS SALES	
Sobre a data da introdução do culto de Mitra em Roma .....	317
PAULO SÉRGIO MARGARIDO FERREIRA	

Em torno da versão portuguesa dos etnónimos do Ocidente peninsular e do nome dos <i>Zoelae</i> em particular .....	329
AMÍLCAR GUERRA	
Ptolomeu, <i>Geogr.</i> II 5, 6: XPHTINA ou *APHTINA? .....	343
JOSÉ CARDIM RIBEIRO	
Algumas considerações sobre a onomástica romana na região de Olisipo: os <i>Fabricii</i> .....	381
MARIA MANUELA ALVES DIAS	
CATARINA GASPAR	
Escavando entre papéis: sobre a descoberta, primeiros desaterros e destino das ruínas do teatro romano de Lisboa .....	389
CARLOS FABIÃO	

### Secção II – Antiguidade Tardia e Idade Média

How to read (and even understand) Cetiis Faventinus VI, 4 .....	413
DAVID PANIAGUA	
<i>Los De (sancta) Trinitate de Isidoro de Sevilla</i> .....	419
MARÍA ADELAIDA ANDRÉS SANZ	
O poema astronómico do Rei Sisebuto .....	427
PAULO FARMHOUSE ALBERTO	
<i>Barbarismus y soloecismus en el Liber Glossarum</i> .....	437
JOSÉ CARRACEDO FRAGA	
Apostilla a la composición del código Paris, BnF, latin 11219 .....	447
MANUEL E. VÁZQUEZ BUJÁN	
O legado de Constantino na identidade da Europa cristã: dois casos de estudo .....	455
PAULA BARATA DIAS	
Observaciones iconográficas y filológicas al sarcófago paleocristiano (c. V) de Écija (Antigua Astigi, Sevilla) .....	465
ÁNGEL URBÁN	
<i>Passio</i> de São Sebastião: o poder do discurso martirológico .....	481
MARIA JOÃO TOSCANO RICO	
Existiram Suevos entre os reis Remismundo e Teodomiro? .....	491
RODRIGO FURTADO	
El culto a San Benito en Galicia .....	507
MANUELA DOMINGUEZ	
O culto de S. Tomás de Cantuária em Portugal: um manuscrito de Lorrvão como testemunho e outros indícios .....	517
AIRES A. NASCIMENTO	

### Secção III – Do Renascimento ao Século XVIII

Cuidado da alma e poética da solidão em Francisco Petrarca .....	537
LEONEL RIBEIRO DOS SANTOS	

D. Duarte, a prudência e a sabedoria . . . . .	551
† TERESA AMADO	
Isaac Abravanel vulto da cultura luso-judaica quatrocentista . . . . .	557
SAUL ANTÓNIO GOMES	
Consonância e Proporção na Arte de Edificar: do Mundo Antigo ao Mundo Moderno . . . . .	563
† VÍTOR MANUEL FERREIRA MORGADO	
Sêneca Revisitado: A Tragédia Quinhentista . . . . .	575
NAIR DE NAZARÉ CASTRO SOARES	
Uma carta de Jacques Peletier a Pedro Nunes . . . . .	589
BERNARDO MOTA	
HENRIQUE LEITÃO	
Marcelo Virgílio e Amato Lusitano: a utilização do saber alheio para a lenta construção de um saber próprio (breves indicações) . . . . .	601
JOÃO MANUEL NUNES TORRÃO	
Fernando Oliveira e Louis Meigret: humanistas, gramáticos e tradutores de Columela . . . . .	611
ANTÓNIO MANUEL LOPES ANDRADE	
<i>Plus ultra e Sphera Mundi</i> . A propósito do termo <i>imperium</i> em Damião de Góis. Para uma abordagem contrastiva dos humanismos peninsulares . . . . .	619
ANA MARÍA SÁNCHEZ TARRÍO	
Fernão Mendes Irmão Noviço . . . . .	631
LUÍS FILIPE BARRETO	
<i>Loca multum ante descripta</i> . Sobre um passo da <i>Menina e moça</i> . . . . .	653
RITA MARNOTO	
El influjo de Juan Luis Vives en Juan Lorenzo Palmireno: ¿ <i>Codex Exceptorius</i> o <i>Codex Excerptorius</i> ? . . . . .	661
JOSÉ MARÍA MAESTRE MAESTRE	
Un caso peculiar de recepción de la obra de Jerónimo . . . . .	683
M.ª ELISA LAGE COTOS	
JOSÉ M. DIAZ DE BUSTAMANTE	
Percurso histórico do códice seiscentista do <i>Livro que fala da boa vida</i> . . . . .	699
ANTÓNIO MANUEL RIBEIRO REBELO	
Luís da Cruz no elogio da Rainha Santa: em defesa de Roma, contra os ventos da Reforma . . . . .	707
MANUEL JOSÉ DE SOUSA BARBOSA	
<i>Mores qualitas fabulae</i> . Acerca de la función de los caracteres trágicos en la <i>Poética</i> de J.C. Escalígero . . . . .	717
MARÍA NIEVES MUÑOZ MARTÍN	
JOSÉ A. SÁNCHEZ MARÍN	
A Expressão das Relações de Poder no Prólogo da <i>Écloga Gérion</i> de Lucas Pereira . . . . .	727
JOSÉ SÍLVIO MOREIRA FERNANDES	
Vis & vis viva . . . . .	735
RICARDO LOPES COELHO	
Camões e Vieira, na senda de Ovídio . . . . .	745
CARLOS ASCENSO ANDRÉ	

Censura de alguns sermões no processo inquisitorial de Vieira .....	755
MARIA LUCÍLIA GONÇALVES PIRES	
“As leis da boa e verdadeira retórica” .....	761
ISABEL ALMEIDA	
O Sermão do Padre António Vieira sobre Santo Agostinho (Lisboa, 1648), com um aceno a Daniel Faria .....	769
MÁRIO GARCIA, SJ	
Vieira, consciência crítica da Monarquia Restaurada .....	777
JOSÉ NUNES CARREIRA	
Narratividade mítica da História segundo a epistemologia apocalíptica .....	787
JOSÉ AUGUSTO RAMOS	
Alexandre Magno no imaginário futurista do Padre António Vieira .....	795
ABEL N. PENA	
Roma, 1641: Uma Síntese Argumentativa da Restauração .....	805
ANDRÉ SIMÕES	
Um “ <i>curioso de mãos</i> ”: Tomás Pereira, artífice na Corte de Kangxi (1673-1708) .....	817
CRISTINA COSTA GOMES	
ISABEL MURTA PINA	
Sobre o ensino dos Jesuítas e o caminho para a descoberta das ciências .....	825
MARGARIDA MIRANDA	
Os jesuítas no Japão, precursores do mundo global .....	835
CARLOTA MIRANDA URBANO	
Função e intenção na correspondência enviada pela Rainha D. Mariana Vitória (1718-1781) a seus pais e a seu irmão D. Fernando .....	843
VANDA ANASTÁCIO	
<b>Secção IV – Do Século XIX aos Nossos Dias</b>	
O <i>Discurso histórico e crítico...</i> , de D. Francisco Alexandre Lobo: um olhar diferente sobre a vida e a obra de Vieira .....	859
ANA PAULA BANZA	
Vieira, Pascoaes e o Quinto Império .....	869
MANUEL CÂNDIDO PIMENTEL	
Partes da 1.ª representação de <i>Frei Luís de Sousa</i> , de Almeida Garrett .....	877
JOÃO DIONÍSIO	
Literatura: uma escola da vida .....	887
MARIA DO CÉU FRAGA	
Vinte horas de leitura: como se fazem romances? .....	893
HELENA CARVALHÃO BUESCU	
A música dos versos – Litanias finisseculares e contemporâneas .....	901
PAULA MORÃO	
Pedro e Inês sob o signo do burlesco .....	915
MANUEL FERRO	

A sedução impressionista de Walter Pater . . . . .	933
TERESA DE ATAÍDE MALAFAIA	
Coimbra. O mito da juventude no imaginário de Vergílio Ferreira . . . . .	939
MARIA DO CÉU FIALHO	
Filoctetes no Atlântico. Comentários a <i>The Cure at Troy</i> , de Seamus Heaney . . . . .	949
HELENA DE CARLOS	
O ponto de vista lutuoso em literatura. O caso de <i>Necrophilia</i> , de Jaime Rocha . . . . .	957
MANUEL FRIAS MARTINS	
A Vida Moderna de um Conceito Antigo: Democracia em Portugal no Século XIX . . . . .	965
RUI RAMOS	
“Meninas prendadas” e “fêmeas ambiciosas”: Portugal, Cajal e o papel da mulher na investigação biológica na primeira metade do século XX . . . . .	989
JOSÉ PEDRO SOUSA DIAS	
O que falta ao mundo de hoje, Humanismo ou Teocracia? . . . . .	1009
RAUL MIGUEL ROSADO FERNANDES	
O tempo do desejo . . . . .	1017
MANUEL J. CARMO FERREIRA	
Ideologia, ideologia. Uma nóvula cursiva . . . . .	1023
JOSÉ BARATA-MOURA	
À <i>Mesa da Vida</i> . Comunidade e comensalidade em Michel Henry . . . . .	1035
JOSÉ MARIA SILVA ROSA	
Novamente a(s) Literatura(s), a(s) Arte(s) e a(s) Ciência(s). Apontamentos para um Projecto de Estudo Comparativo . . . . .	1047
ALCINDA PINHEIRO DE SOUSA	
A língua portuguesa e o relativismo linguístico . . . . .	1051
INÉS DUARTE	
Análise Crítica do Discurso: dimensões teóricas e metodológicas . . . . .	1059
CARLOS A. M. GOUVEIA	
Português para Fins Académicos: o que conta na produção do significado? . . . . .	1073
ANTÓNIO AVELAR	
<i>Meminimus quae placidum nobis paruis Arnaldum dictae</i> ou como o latim se tornou clarinho . . . . .	1087
ANA FILIPA ISIDORO DA SILVA	
RICARDO NOBRE	

Este volume de homenagem a Arnaldo do Espírito Santo,  
que envolveu mais de 100 participantes,  
de Universidades e Institutos  
nacionais e estrangeiros,  
acabou de se imprimir  
em Setembro de 2013,  
na Grifos- Artes Gráficas, Lda.  
com o generoso patrocínio  
da Universidade de Lisboa,  
da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
e da Perfacil.



<http://www.fl.ul.pt>

... Arnaldo do Espírito Santo é um *uir bonus*. *Peritissimus*, sim, e em igual medida, mas um perito que jamais pôs a carreira ou o prestígio pessoal – que nunca reclamou ou impôs – à frente da amizade leal para com os colegas e do cuidado e atenção constantes para com os alunos. Gerações e gerações de estudantes foram aprendendo a conhecer (e, por isso, a amar) as línguas clássicas pela mão e a orientação sábia de Arnaldo do Espírito Santo.

Maria Cristina Pimentel e Paulo Farmhouse Alberto

Publicação com o apoio de:

**U LISBOA**

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA



**FLUL**

FACULDADE  
DE LETRAS  
UNIVERSIDADE  
DE LISBOA



O Centro de Estudos Clássicos é uma unidade de investigação  
financiada pela

**FCT**  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia

