

JERÓNIMO CORTE-REAL

Sepúlveda e Lianor

Canto Primeiro

Edição crítica e comentada

HÉLIO J. S. ALVES

Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

Este livro constitui a primeira edição crítica e a primeira edição comentada alguma vez realizada sobre uma parte completa, o Canto I, do poema *Sepúlveda e Lianor* de Jerónimo Corte-Real, um dos monumentos máximos da literatura portuguesa e um dos grandes textos do Renascimento europeu.

Entre os episódios do Canto Primeiro que o leitor pode aqui encontrar, contam-se obras-primas inesquecíveis, como a aparição das Graças, o despertar da paixão amorosa e a dramática entrevista entre Lianor e o pai.

A introdução, que ocupa parte substancial do volume, inclui novos estudos acerca da biografia, pensamento e arte de Corte-Real, bem como informações e apreciações gerais acerca do *Sepúlveda* e do impacto do poema entre leitores de várias épocas.

Sepúlveda e Lianor

Canto Primeiro

Jerónimo Corte-Real

Sepúlveda e Lianor
Canto Primeiro

Edição crítica e comentada
de
Hélio J. S. Alves



Coimbra
2014

TÍTULO
SEPÚLVEDA E LIANOR
Canto Primeiro

AUTOR
Hélio J. S. Alves

EDIÇÃO
Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

IMPRESSÃO • ACABAMENTO
PAPELMUNDE

DATA DE EDIÇÃO
2014

ISBN
978-989-8660-04-6

DEPÓSITO LEGAL
390980/15

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



UNIÃO EUROPEIA

Fundo Europeu
de Desenvolvimento Regional



GOVERNO DE
PORTUGAL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
E CIÊNCIA

Este trabalho é financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto PEST-C/ELT/UI0150/2014.

Índice Geral

Sepúlveda e Lianor
Canto Primeiro

Prólogo	7
INTRODUÇÃO	15
1. Se não tendes notícia de Jerónimo Corte-Real	17
2. <i>Sepúlveda e Lianor</i> : os Actos do Sublime	37
3. A Fama do Poema (1594-1640)	51
Pedro de Mariz, <i>Diálogos de Vária História</i>	51
Lope de Vega, da <i>Arcadia</i> à <i>Essequie</i>	54
Cervantes, da <i>Viaje del Parnaso</i> ao <i>Persiles</i>	61
Calderón, <i>A secreto agravio, secreta venganza</i>	68
Solórzano Pereira e Tirso de Molina	75
4. O Modo Fácil	79
Arte e descuido	79
O estilo em análise	89
5. Critérios desta edição	111
Razões para um título	111
As bases de fixação do texto	117
Grafia	120
Outro tipo de intervenções	125
Bibliografia	127

SEPÚLVEDA E LIANOR. CANTO PRIMEIRO	131
Rosto	133
Licenças	135
Privilégio	137
Prólogo ao Leitor	139
Ao Duque de Bragança D. Teodósio	141
Soneto de Estêvão Ribeiro.....	143
Argumento do Canto Primeiro	145
<i>Canto Primeiro</i>	147
ÍNDICE ANALÍTICO	193

Prólogo

Raras são as vezes em que uma oportunidade de edição surge no momento mais adequado. Quando me foi oferecida a possibilidade de publicar a primeira antologia dedicada exclusivamente a Jerónimo Corte-Real, há cerca de década e meia,¹ já há uma meia-dúzia de anos que eu lia o poeta e sentia que mal o conhecia. No período que decorreu desde então, dediquei muitas páginas – *hélas!* nunca bastantes – à poesia deste homem que permanecia esquecido há tanto tempo que parecia nunca ter sido apreciado por ninguém.² Cada palavra de comentário era uma palavra nova. Deparei-me com o silêncio total da crítica, da historiografia, do ensino, da investigação literárias. Não havia onde assentar arraias. Não podia basear-me em coisa alguma: não havia uma tradição, nem sequer um ou dois ensaios que servissem de ponto de partida. Contentei-me com citar frases isoladas: desde Almeida Garrett, que falava em «descrições sublimes», até Jorge de Sena que, muito de passagem,

¹ *Jerónimo Corte-Real – Poesia*, a/c Hélio J. S. Alves, Braga e Coimbra: Angelus Novus, 1998. Devo a publicação ao estímulo de Osvaldo Silvestre, o trabalho editorial especialmente a Américo Diogo, e a edição no seu todo ao Programa estatal da colecção *Obras Clássicas da Literatura Portuguesa*, lançado na época. A pior crítica que conheço ao resultado foi a de considerar a antologia «curta», «boa mas quase escolar» (V. Graça Moura), o que, nas circunstâncias, tomei quase com alívio. Motivos de regozijo para mim foram que houve quem visse na selecta motivo para passar a ser doravante «incontornável» a comparação de Corte-Real com Camões (Rita Tabora Duarte), ter sido utilizada numa antologia de gente nova e séria como Jorge Reis-Sá e Rui Lage (eds.), *Poemas Portugueses* (Porto: Porto Editora, 2009), e mesmo plagiada indecorosamente em *sites* da Internet; o que mostra bem como este tipo de trabalho editorial faz falta.

² Em 1979, quando introduziu a edição das *Obras*, M. Lopes de Almeida já escrevia sobre o «absoluto desconhecimento, que há mais de um século envolve e ensombra toda a sua produção poética» («Introdução», *Obras de Jerónimo Corte-Real*, col. Tesouros da Literatura e da História”, Porto: Lello & Irmão, 1979, p. xii). Esta afirmação é substancialmente exacta.

evocava um «grande poeta». Mas geralmente as frases não eram de tanta simpatia. Nessas publicações citei três ou quatro intelectuais maiores que o censuraram – Camilo Castelo Branco e Menéndez Pelayo sobre todos, mas também Teófilo Braga e Fidelino de Figueiredo, entre outros – além de que podia ter citado igualmente uma chusma de anões que iam piorando o cenário ainda mais, sem, é claro, o mínimo sinal de o terem lido. Pior do que o silêncio, só a maledicência. Lembro-me de sentir como um atrevimento dizer quase tudo, inclusive a palavra *poesia*, já que, nas raras ocasiões em que os críticos mencionavam Corte-Real, tratavam-no como se ele desconhecesse o sentido do vocábulo.

Era imperioso, pois, dar a ler os versos e as obras. Onde não existe verdadeiro acesso à literatura, começa a necessidade duma edição crítica e comentada, isto é, fiável quanto ao texto e suficiente quanto à ajuda que é proporcionada aos leitores. As antologias são importantes, decisivas até, especialmente onde a tradição crítica é mais frágil. Mas num escritor *in the grand manner* como Corte-Real, a presença de poemas completos é fundamental. Ora, a única edição moderna que cumpre este requisito (Lello & Irmão, 1979), não obstante todos os seus indiscutíveis méritos, existe em formato quase luxuoso e carece completamente de informação útil para a compreensão destes textos antigos. Está concebida como monumento, daqueles que ficam melhor na prateleira para mostrar às visitas do que nas mãos de quem lê por gosto e proveito. Não existindo alicerces donde partir para uma edição comentada, não existindo uma tradição crítica e historiográfica mínima, lógico seria que aquela edição ou outra qualquer não tivesse facilitado a vida ao leitor. Não consta, aliás, que alguma atenção profícua ao texto tenha resultado da edição da Lello.

É por isso que se tornou necessário *criar* a tradição crítico-historiográfica. Cedo me apercebi de que não restava outro remédio senão meter ombros à tarefa, ainda que a sós e contra a maré de rejeição que a literatura recente continuava a promover.³ Claro que,

³ Lembro em particular o diário de Vergílio Ferreira (*Conta-Corrente V*, p. 393) e o romance de Vasco Graça Moura (*Naufrágio de Sepúlveda*), nos quais Corte-Real aparece, tal como nas histórias literárias e nos comentários avulsos mais antigos, como figura de frouxidão e decadência.

mesmo depois do atrevimento da antologia, o trabalho continuava a ser perigoso, repleto de escolhos, sujeito a mais erros do que seria aceitável imaginar. Mas revelou-se também absolutamente fascinante, por envolver o desbravamento de universos de expressão e de sensibilidade até então desconhecidos. Deitar às urtigas as rejeições e preconceitos tornou-se, afinal, mais fácil, porque ler e estudar Corte-Real mostrou ser um constante e compensador processo de abertura de novos horizontes. Chegou o momento em que era preciso ter os textos disponíveis, editados com notas de apoio à sua história, cultura, recursos estilísticos, a tantos aspectos necessários. A tarefa era e continua a ser ciclópica, mas não podia deixar de ser tentada.

Salvo os brevíssimos *marginalia* respigados em alguns exemplares importantes que pertenceram a leitores dos séculos XVII, XVIII e XIX, este poema nunca foi objecto de qualquer comentário. Essa foi uma das razões por que considere a tarefa de o publicar, com escólio verso a verso e *verbo ad verbum*, uma necessidade impreterível. Mas essa foi também uma razão que aumentou incomensuravelmente a dificuldade com que me deparei. Publicar um poema maior do século XVI no século XXI implica, não apenas uma atenção filológica séria ao texto, mas sobretudo uma forma de o fazer chegar à compreensão dos leitores actuais. Perante a inexistência de verdadeiros precedentes, o comentário não somente teve de partir do zero, mas também teve de adaptar-se ao nosso tempo, um tempo em que as áreas de conhecimento mudaram muito desde a época de Corte-Real.

Em meio a todas as ausências que procurei colmatar, destacava-se sobretudo uma: a necessidade de responder a uma longa tradição crítica que não considerava o poeta merecedor de atenção. É certo que publiquei já múltiplas páginas que têm implícitos juízos positivos. Mas o leitor encontrará aqui, pela primeira vez, em particular nos capítulos segundo e quarto da Introdução, reivindicações sobre a qualidade literária excepcional desta obra, baseadas, quer em revisões gerais do poema e dos episódios ou cenas notáveis, quer em amostras que sujeitei à contextualização e à análise literárias que nunca antes receberam. No terceiro capítulo foi ainda possível trazer dados novos sobre a extraordinária fortuna crítica que o poema teve em Portugal e Espanha durante décadas. O *Sepúlveda*, após

séculos de esquecimento, volta assim à companhia, que é a dele, dos poemas máximos da literatura portuguesa.

O contexto, porém, é adverso.

Em primeiro lugar, porque as obras maiores do património português do Renascimento e Primeira Modernidade ainda não foram editadas adequadamente, isto é, em edições críticas e com comentário literário suficiente. A *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro e os *Poemas Lusitanos* de António Ferreira são talvez as únicas excepções, devendo-se, respectivamente, a um investigador espanhol e a um mestre inglês, o que não deixa de ser significativo... A situação d'*Os Lusíadas* é, como se sabe, a mais caricata: objecto de grandes comentários no passado (Faria e Sousa, Pires de Almeida, Garcês Ferreira etc.) e duma minuciosa atenção filológica luso-brasileira desde o século XIX, a epopeia de Camões aguarda uma edição crítica e devidamente comentada há mais tempo do que será decente pronunciar-se. O mais alardeado projecto actual é o da obra integral do P.^o António Vieira, significativamente anunciada como uma «edição inédita»...⁴ Mas mesmo que seja integral, não é crítica; se é crítica, não é comentada; se é comentada, ou não é crítica ou... ai Jesus! – há trabalho, há conhecimento adquirido suficientes para um comentário lexical, estilístico, retórico, de fontes, de passos paralelos, de tópicos e temas? Américo da Costa Ramalho contou, num dos seus livros de erudição, uma história absolutamente paradigmática, a dum especialista que prometia «a edição comentada da *Eufrosina*», a extraordinária e influente comédia de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Uma história que acaba como tem sido costume: no vazio.⁵ As décadas de salazarismo que se sucederam às gerações de grandes filólogos iniciadores de edições críticas e comentadas dos clássicos (Carolina Michaëlis, Epifânio da Silva Dias...) contribuíram decisivamente, também sob este prisma, para o radical empobrecimento e esterilização do país.⁶

⁴ Em artigo do semanário *Expresso*, 8 de Fevereiro de 2013.

⁵ Américo da Costa Ramalho, *Camões no Seu Tempo e no Nosso*, Coimbra: Almedina, 1992, p. 19: «... nenhum de nós chegará certamente a ver o erudito comentário».

⁶ Este juízo não me parece excessivamente severo. Onde estão as edições críticas e comentadas do património literário português da “época de ouro”, realizadas desde o início do período salazarista até décadas depois da Revolução dos Cravos, que se possam comparar seriamente com as realizações de outros países europeus? Durante muito tempo,

O outro aspecto contextual desfavorável é o da chamada crise das Humanidades, que talvez devêssemos chamar antes “crise cultural académica”. Na Universidade pós-moderna que hoje predomina, não há lugar para trabalhos deste tipo. Em parte porque o próprio conceito de *clássico* se esvaiu e, com ele, uma noção das proporções quanto aos valores artísticos e literários. Este é um problema de conciliação de padrões culturais outrora estabelecidos com o capitalismo especulativo actual e a massificação do ensino. Mas o que torna sobretudo inóspito este género de trabalho é o facto de não dar carreiras meteóricas na instituição universitária. Porque há-de realizar-se algo assim, difícil, demorado, muito trabalhoso e capaz de suscitar observações mesquinhas sobre a posição de hífenes, quando meia-dúzia de textos publicados onde se deixam pingar, sem critério nem conceito, nomes e ideias da moda académica, dão amigos na instituição e o conveniente cheiro a mundanidade? No fim de contas, os alunos não se matriculam hoje em cursos humanísticos, e particularmente de línguas e literaturas, para sofrer as agruras da filologia ou do pensamento articulado sobre o discurso, se com os deuses da *criatividade* e do *pós-pós-moderno* saem diplomados e chancelados. Editar um poema antigo, por muito útil e meritório que seja, não é *trendy*, não é *sexy*, e ainda por cima pressupõe a necessidade de conhecimento *técnico*, no correcto sentido etimológico do termo.

O presente volume, resultante de trabalho em incubação há muito tempo, constitui, portanto, uma resposta a uma esterilidade e preconceito antigos, e a uma triste moda de incultura hodierna. Será o primeiro testemunho duma atenção sistemática, não selectiva, a um dos poemas de Corte-Real, a mais extraordinária das três epopeias que compôs, segundo os moldes críticos e editoriais necessários. No volume, pela força das circunstâncias, surge apenas o Canto Primeiro, mas espero que o exemplo fornecido, além de permitir uma leitura directa e devidamente apoiada do original, indique, com todos os defeitos mas sem sofismas, o que deve procurar conseguir-se hoje na edição dos maiores clássicos da literatura

este campo apareceu substituído pelas “edições facsimiladas”, cujos exemplares proliferavam como se de grandes realizações eruditas se tratassem. Tinham a vantagem de ter um excelente aspecto e dar pouco incómodo aos catedráticos responsáveis...

portuguesa. Espero poder editar outros Cantos do *Sepúlveda* com igual atenção no futuro não muito distante.

Urge dizer algumas palavras prévias sobre a metodologia seguida no comentário. Em livro anterior,⁷ propus que a diferença entre compreensão e interpretação, estabelecida no seguimento de alguns pensadores, deve ser acautelada na abordagem competente do texto literário. Levo este princípio à prática, tanto quanto possível, no comentário a rodapé, deixando para este os elementos objectivos que ajudam à compreensão dos signos do texto e podem contribuir para interpretações bem fundamentadas do poema e das suas partes, mas sem entrar nas interpretações propriamente ditas, as quais devem ficar para a liberdade do leitor. Por isso, a natureza das notas varia muito: desde os apontamentos sobre léxico e grafia, até às molduras culturais dos temas e às semelhanças de expressão, passando pelos domínios da retórica e da poética, da intertextualidade e do estilo. Tudo isso é necessário, e tudo isso é apenas limitado pelo conhecimento de quem anotou e pela fronteira para além da qual entramos no abuso da função de escoliasta, quer por causa da intemperança (o alarde de erudição e o *name-dropping* são grandes defeitos com máscara de virtude), quer pela consabida tentação de agir como intérprete, em vez de deixar este papel para o leitor vindouro.

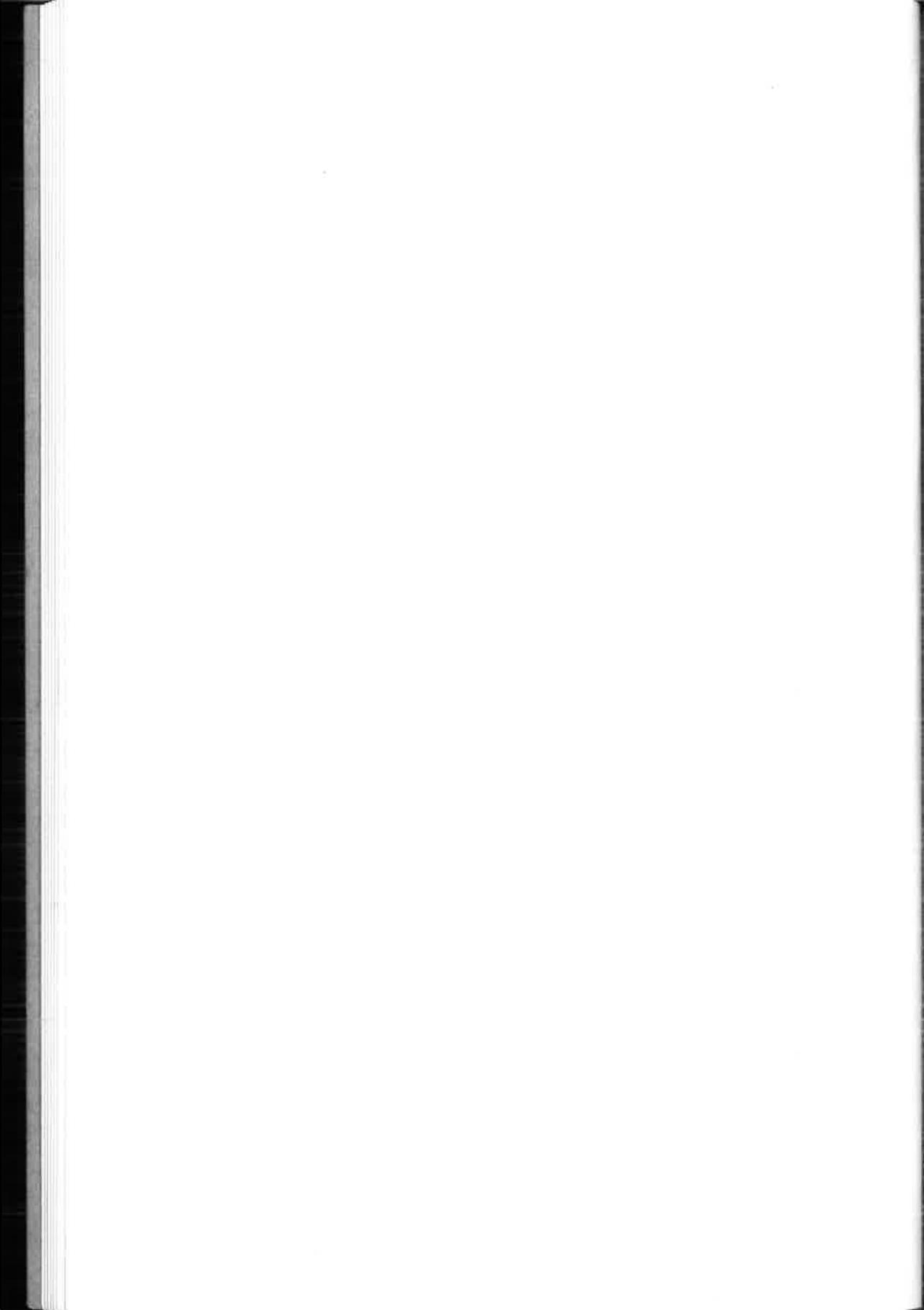
Acima de tudo, vale a pena dizer nestas palavras preambulares que o que se pode encontrar no texto de Corte-Real são novas belezas, as belezas duma floresta virgem, que esperam recordar-nos as verdadeiras razões por que começámos a gostar de ler poesia e literatura de ficção. Os capítulos introdutórios e os comentários em rodapé não pretendem ser mais do que uma ajuda para substituir o receio de entrar pela alegria de descobrir.

*

Esta publicação integra-se na investigação realizada no âmbito do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos (financiada pela FCT do Ministério da Educação e Ciência), e do projecto FFI2009-10704, *Poéticas cristianas y teoría de la censura en el si-*

⁷ *Tempo para Entender. História Comparada da Literatura Portuguesa*, Casal de Cambra (Lisboa): Caleidoscópio, 2006.

glo XVI (II) do Seminário de Poética Europeia do Renascimento (financiado pelo Ministério espanhol da Economia e Competitividade). Aos directores do CIEC, Prof. Doutor José Carlos Seabra Pereira, e do SEMPER, Prof.^a Doutora María José Vega Ramos, agradeço o apoio permanente e amigo. Devo ainda uma palavra de agradecimento especial ao Prof. Doutor Albano Figueiredo, pela assistência que me prestou generosamente na fase final de publicação deste livro.



INTRODUÇÃO



1. Se não tendes notícia de Jerónimo Corte-Real...

Si no teneis noticia de Hierónimo de Corte-Real, Luis César os la dará muy particular; reside al presente en Lisboa, y como pariente y amigo de D. Hierónimo de Mendoza le ha scripto una carta sin firma, cuya copia irá con esta. Trújola un mancebo, de quien tiene noticia Sebastian de Santoyo, y D. Cristóbal de Mora alguna, y por ella juzga que se puede fiar poco dél: vino con pasaporte de los ministros de D. Antonio. Y porque D. Hierónimo anda tomando posesion de algunos lugares cerca de Portalegre, le mandé enviar la original y que avise si conosce la letra, y qué juicio hace de lo que se le propone, y que si vos le enviáredes á llamar vaya luego. A lo que aquí se sospecha, los Corte-Reales hacen esta diligencia, temiendo lo que les puede venir, y querrian tener cerca un pariente que los libre del trabajo y aprieto que se les acerca, y que de aquí procede darle tanta prisa que si quisiesen tratar de lo que cumple á mi servicio hallándoos vos abí no habian menester tercero, todavía mirareis lo que mas convenga que no creo seria malo que por el medio que os pareciere mas á propósito enviásedes á preguntar al dicho Corte-Real que es lo que pretende y que intencion tiene, y conforme á lo que respondiere se podrá elegir lo que mas convenga. La respuesta de D. Hierónimo verná presto, y se os enviará copia della con aviso de lo que mas ocurriere, y en este medio se irá entreteniendo el hombre que trujo la carta.

Assim escrevia Filipe II de Espanha no dia 30 de Julho de 1580 de Badajoz ao comandante das suas tropas acampadas em Cascais, Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba.⁸ O interesse detalhado do rei sobre o poeta português, em plena crise dinástica, não

⁸ Arq. Simancas, Estado leg. n.º 425; Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España (CODOIN), 1842-1895, tomo 35, p. 54.

deixa de surpreender, ainda que conheçamos o esmero que Filipe II punha em todo o seu trabalho administrativo. Que via este homem de preocupações imperiais na figura de Jerónimo Corte-Real para obrigar o comandante do seu exército em Portugal a prestar-lhe tanta atenção?

Na verdade, as preocupações do rei intrigavam até os seus colaboradores mais próximos. Logo a 5 de Agosto, o duque de Alba retorquia, de Cascais:

Lo que V. M. me mandó escribir y la copia de la carta que Gerónimo de Corterreal escribió á D. Gerónimo de Mendoza he visto, y aunque no es menester acudir por todas las partes por donde se llama, sino á las que paresciere de mas sustancia, todavía me parece que D. Gerónimo puede escribirle.

Visivelmente, o duque não quis deixar de manifestar a Filipe o seu enfado pela matéria.⁹ O assunto não teria a importância que o seu senhor lhe atribuía. Ainda assim, obrigado pela ordem superior, acrescenta:

...todavía me parece que D. Gerónimo puede escribirle, diga abiertamente lo que pretende, y lo que piensa hacer, y para qué entiende que será buena su venida aquí, porque hasta que se lo diga no podrá resolverse en venir; que sin duda, como V. M. dice, no debe tener mas ocasion para hacer este oficio con D. Gerónimo de verse apretado, y querer hallar en este ejército un pariente de quien socorrerse, cuando se vea el agua á la boca.

Alba vê em Corte-Real apenas mais um aristocrata cercado, a tentar salvar a família e a própria pele, sem mais motivos para se juntar ao partido filipino. Dá-se conta do grande relevo da pessoa para o monarca, mas não parece atingir os motivos que levam este último a solicitar acção a respeito do poeta. É patente que o duque só não ignora a questão porque recebeu instruções precisas e lhes deve obediência.

⁹ Arq. Simancas, Secretaria de Estado, leg. n.º 413; CODOIN, tomo 32, p. 355.

Mas o intenso interesse de Filipe II pelo poeta vinha de trás. Cerca de dois meses antes daquela troca de correspondência com o duque de Alba, o rei mandara uma carta a Rodrigo Vásquez de Arce, seu embaixador em Portugal, onde insistia em desenvolver os contactos do monarca com Corte-Real. Conhecemos a resposta do enviado:¹⁰

Por carta de 4 de junio me manda V.M. que procure de confirmar a Geronimo Corte Real su buen proposito por que a V. M. se le hazia mucho con esto le escrivi luego como di quenta a V. M. y él me responde la carta que sera con esta. Y porque pide en ella secreto la embio en pliego de V. M. pero el se declarara quando V. M. le mandare lo que deba hazer como otros muchos lo estan aguardando.



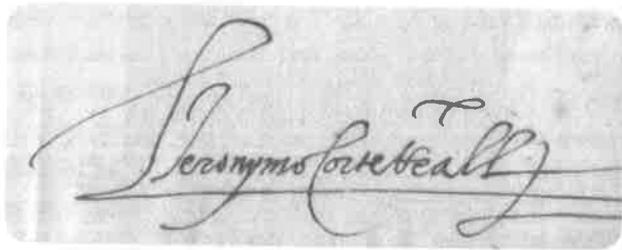
Rodrigo Vásquez de Arce y Menchaca, retrato da oficina de El Greco

Vásquez não era um militar duro como Alba, mas sim um homem político, bem consciente das necessidades da diplomacia e de persuasão dos espíritos. Para ele, a opinião própria era irrelevante; embora o rei pudesse e devesse submeter-se a aconselhamento.

¹⁰ Biblioteca do Palácio Real, Madrid, cota II/2226, fls. 62v – 63r. A carta de Rodrigo Vásquez vem datada de 14 de Junho (de 1580).

to, não haveria lugar para a expressão de sentimentos dissonantes. A referência de Vásquez às reacções do monarca sugere uma partilha de interesses políticos entre ambos, ou, pelo menos, a tentativa do futuro Presidente do Conselho da Coroa de Castela em aderir naquele momento à perspectiva do seu senhor e ao evidente interesse empenhado deste por Jerónimo Corte-Real. As cartas trocavam-se com surpreendente rapidez. À margem da missiva do embaixador filipino vem, com efeito, a indicação de que uma carta do poeta ao monarca, datada de 9 de Junho, era enviada anexa *en pliego*, isto é, fechada para acordar-se com o pedido de segredo.¹¹

O ano é 1580, em pleno frenesi da luta pelo trono português, mas a correspondência entre o nosso poeta e o rei começara muito antes. Há notícia de cartas para Corte-Real enviadas pelos esbirros de Filipe II desde pelo menos Abril do ano anterior, quando o Cardeal D. Henrique era ainda vivo e rei de Portugal.¹² E três anos antes, à vista de todos, poeta e rei já se correspondiam. Com efeito, fora de qualquer contexto de crise dinástica, Filipe II tinha encorajado e promovido o contacto com Corte-Real em 1576, ao responder logo, com inusitadas palavras de encómio e mercê, a uma oferta poética e epistolar que o autor português lhe havia feito.¹³



Assinatura de Jerónimo Corte-Real na carta
que enviou a Filipe II de Lisboa, 2 de Outubro de 1576

¹¹ Apontamento redigido depois da assinatura, na margem, *ead. loc.*

¹² Numa carta sem remetente nem destinatário com data de 19 de Abril de 1579, o redactor, um servidor de Filipe II, escreveu a partir de Almeirim: «don Jeronimo de Mendoza menbio unas[?] cartas para Jeronimo Corterreal y don Manuel de Portugal y que cobrase rrespuesta» (Biblioteca do Palácio Real, Madrid, cota III/2226, fl. 84r).

¹³ A resposta de Filipe II é de Madrid, 8 de Novembro de 1576. A resposta pessoal e pública do rei de Espanha a uma dedicatória literária configura uma situação absolutamente inusual na época e nos hábitos de Filipe II.

E se a missiva que acompanhava o poema ficou inédita até hoje,¹⁴ o texto do monarca apareceu impresso com o poema da *Felicissima Victoria de Lepanto*, do mesmo Corte-Real, publicado em 1578:

Porque en la carta mostrais el afficion que teneis a mis cosas, y en la obra el ingenio, juicio, y otras buenas partes de que Dios os ha dotado: que lo uno y lo otro me ha sido muy agradable, y assi os lo agradezco mucho: con asseguraros, que para qualquiera cosa en que os tocare, hallareis en mi la voluntad que vuestra persona meresce.

Ainda não tinham ocorrido as mortes de D. Duarte, Condestável do reino e segundo na linha da sucessão ao trono, da sua irmã D. Maria de Portugal, princesa de Parma, da Infanta D. Maria, tia-avó do rei, e de D. Catarina, avó do mesmo rei, todas sucedidas entre Novembro de 1576 e Fevereiro de 1578, acelerando o sentimento de infortúnio que encontrará o seu ápice na derrota de Alcácer-Quibir e na morte do monarca português em Agosto deste último ano. Mas Filipe II já se mostrava interessado nessa altura, como se vê, em acolher favoravelmente a prenda de Corte-Real, com promessas de apoio futuro.

No entanto, depois dessa primeira experiência epistolar e duma aparentemente frequente troca de missivas em 1579 e na primeira metade de 1580, a relação entre Filipe II e o poeta no Verão deste último ano parecia ainda complicada por diferentes interesses. Como se vê pela supracitada carta que dirigiu ao duque de Alba, o monarca espanhol desconfia das veras intenções de Corte-Real. Seja porque, como diz, uma carta do poeta chega com salvo-conduto dos partidários de D. António Prior do Crato, o rival de Filipe na subida ao trono português; seja pela proximidade do autor a D. Manuel de Portugal, seu cunhado, que nunca escondeu a preferência pelo filho bastardo do Infante D. Luís; seja ainda pela

¹⁴ O original de Corte-Real encontra-se na Biblioteca da Real Academia de la Historia, em Madrid, com a cota 2/Ms Caja 5 n.º 56. Embora catalogada por aquela instituição com o ano de 1561, a missiva encontra-se datada de Lisboa, 2 de Outubro de 1576, como se vê pelas correções do manuscrito e pelo conteúdo explicitamente destinado a acompanhar a *Felicissima Victoria de Lepanto*. Devo à generosidade amiga de Aude Plagnard, investigadora da Universidade de Paris IV (Sorbona), a chamada de atenção para a existência deste documento.

natureza ambígua das cartas que o poeta enviara a servidores do rei espanhol; a verdade é que, em vésperas da entrada do exército do duque de Alba em Lisboa, Jerónimo Corte-Real continua sob o olhar muito empenhado e interessado, mas também muito suspiçaz, de Filipe II. O monarca, ao fim de tantos meses de crise e troca de missivas, quer que se pergunte ainda ao poeta «o que é que ele pretende e que intenção tem». Mas a incerteza não o faz abdicar da inquirição. Para o rei Habsburgo, o autor português continua a ser demasiado importante politicamente para ser ignorado.

Pois é em pleno período de profunda crise política, quando o seu nome circula por entre partidários de Filipe II, D. António, parentes, amigos e diferentes sectores de opinião, que Corte-Real começa a envolver-se na composição dum poema sobre a história de Manuel de Sousa Sepúlveda e Lianor de Sá, o casal bem conhecido por ter morrido em circunstâncias pungentes entre os bosques e areais da região do Natal, no sul de África, depois do violento naufrágio do galeão em que viajavam de Goa para Portugal. Os documentos e as hipóteses mais verosímeis que deles se podem extrair sugerem, efectivamente, que a concepção do projecto poético e as suas primeiras realizações em verso recaem sobre o período de crise dinástica, ainda durante a magistratura do Cardeal-Rei D. Henrique.

O mais antigo documento de que temos conhecimento onde se menciona o *Sepúlveda* é o seguinte epigrama de Pero de Andrade Caminha (c. 1520-1589), incluído no manuscrito autógrafo da sua poesia hoje à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal:¹⁵

A Jerónimo Corte Real

Cantando de Lianor a fermosura,
Entre as Musas Jerónimo criado,
De suavidade encheste e de brandura,
Meu peito de tristezas ocupado.
Quando a chorar vieres a ventura

¹⁵ Reservados, Ms. cód. 6383-6384. O poema de Caminha encontra-se no volume segundo, na fl. 107r. Cito da edição crítica de Vanda Anastácio, com a fixação do texto alterada de acordo com os critérios seguidos aqui (*Visões de Glória (uma introdução à poesia de Pero de Andrade Caminha*, Lisboa: FCT/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1998, vol. II, p. 704).

Que lhe deu triste morte em triste estado,
 Que espirito pode haver que te ouça e viva?
 Que peito onde sua pena não reviva?

O epigrama revela que Corte-Real terá enviado a Caminha uma versão manuscrita parcial do *Sepúlveda*. Nela, o poeta, segundo o colega de ofício, cantava a beleza de Lianor, e não havia escrito ainda acerca da «ventura/que lhe deu triste morte em triste estado». A indicação é relativamente precisa: se a forma essencial do poema se manteve até à versão publicada, então o epigrama aponta para os primeiros Cantos, aqueles onde a formosura de Lianor é mais explícita e desenvolvidamente celebrada. Talvez seja possível avançar ainda um pouco mais, pois Caminha não faz qualquer referência ao esposo, nem muito menos à sua vida matrimonial, o que sugere, sem o demonstrar, que o epigrama incide particularmente sobre o Canto Primeiro e a parte considerável deste em que Manuel de Sousa não comparece de todo. Caminha sabe, no entanto, que Corte-Real virá «a chorar» a morte de Lianor. Conhece, pois, ainda que só por alto, o projecto do poema, e sabe que este será constituído por várias partes narrativas.

Com base nos pareceres da censura inquisitorial de Frei Bertolameu Ferreira e nas regras tridentinas que esses seguem, as do *Index* de 1564, concluiu-se que o códice onde se encontra o epigrama «deve situar-se, portanto, por volta dos anos 70 do século».¹⁶ O índice inquisitorial seguinte foi o de 1581, já com a participação directa do frade dominicano em regras que acompanhavam o documento. A composição do epigrama reporta-se, por conseguinte, a uma data claramente anterior a este último *Index* o que, por sua vez, é suficiente para considerar, com bastante segurança, que Corte-Real tinha já projectado *Sepúlveda e Lianor* antes de 1580 e estava, por volta desse ano, nas fases iniciais de composição do poema.

O projecto épico anterior, a *Felicissima Victoria de Lepanto*, estava pronto em 1575, como se sabe pela data desenhada no rosto iluminado do manuscrito, e foi oferecido a Filipe II, recordemo-lo, juntamente com uma carta datada de Lisboa, 2 de Outubro de 1576. Embora se possa afirmar que, a partir de então, Corte-Real

¹⁶ Anastácio, *ibidem*, vol. II, p. xxxi.

se encontrava livre para embarcar numa nova composição poética de grande dimensão, outro testemunho fiável assegura-nos que o novo projecto não era o de cantar Lianor. Com efeito, em poema que podemos datar de 1577 ou princípios de 1578, André Falcão de Resende dirigia os seguintes versos ao poeta residente em Lisboa:

E quieto entre povo tão confuso,
 Cantas do nosso bom rei milagroso
 Os heróicos feitos fora de uso,
 Em puro e claro estilo, grave e honroso
 A ti, à pátria, aos teus, como é dividido
 A sujeito tão alto e poderoso.¹⁷

Creio que podemos interpretar literalmente os decassílabos de Falcão de Resende, homem do conhecimento pessoal, em Évora, do autor do *Sepúlveda*, para afirmar que, meses antes de Alcácer-Quibir, Corte-Real preparava seguramente um largo poema sobre D. Sebastião.

Seria compatível o projecto de canto sebástico com a simultânea produção dum canto sobre Lianor de Sepúlveda? Não temos meios para saber se Corte-Real trabalhou sobre dois poemas maiores ao mesmo tempo. Mas os antecedentes que conhecemos da sua actividade poética sugerem que não. Com efeito, sabemos que a *Felicissima Victoria de Lepanto* só começou a ser composta bem depois de terminado (embora ainda não impresso) o *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*. O autógrafo deste último é certamente anterior a 1571, e a invasão turca de Chipre, bem como a batalha naval de Lepanto, narradas ambas na *Felicissima*, são exactamente desse ano e do seguinte. Além do mais, Corte-Real esperou até reunir as fontes cronísticas que ele considerava necessárias para levar a cabo a sua epopeia em castelhano, como a *Relacion de la guerra de Chipre y suceso de la batalla naval de Lepanto* de Fernando de Herrera, impressa em 1572, que ele seguiu amiúde. Não vemos razões para que o procedimento tivesse agora mudado.

¹⁷ *Obras de André Falcão de Resende*, edição crítica de Barbara Spaggiari, 2 volumes, Lisboa: Edições Colibri, 2009. Cito do tomo I, pp. 373-4, com a ortografia regularizada de acordo com os critérios aqui seguidos.

Barbosa Machado, na sua nem sempre segura, mas sempre indispensável, *Biblioteca Lusitana* setecentista, indica que teria existido uma obra manuscrita de Corte-Real, em «varios Cantos», intitulada *Perdição delRey D. Sebastião em África e das calamidades que se seguiram a este Reino*. Um poema com este título só poderia ter sido terminado depois de 1578, depois de Alcácer-Quibir e, pelo menos, durante a crise dinástica que se lhe seguiu. O mesmo tempo de redacção sucede, todavia, no *Sepúlveda e Lianor*, pois a dada altura, pela boca dum sábio africano, o poeta repreende o processo de resgate dos prisioneiros resultantes da batalha:

Vede o véu tenebroso e nuve escura
 Que assombra e cobre a Lusitana terra,
 Vede a pena mortal e aflição dura
 Que em peitos femininos cá se encerra.
 Vereis que liberdade se procura
 E para o tal remédio o pacto se erra.
 Não digo de ninguém, mas está visto
 A tenção de quem teve a culpa nisto.

Vede cativos tristes, acabando
 Em cativo duro e vida estreita,
 E o que vai seu remédio procurando,
 Tão vagaroso estar, lá dentro em Ceita.
 Vede o que pedem uns, outros negando,
 E o que promete o preço, o Mouro o enjeita.
 Em tanto, corre o tempo, acaba a vida
 Do que esperando a tem já consumida.¹⁸

Depreende-se de tudo isto a relação íntima entre dois projectos compositivos. Um mesmo sentido elegíaco e trágico, uma pa-

¹⁸ Na edição *princeps*, Canto XIV, fl 165v. Aquele que se diz permanecer, vagaroso, em Ceuta deve ser D. Francisco da Costa, encarregue de negociar o resgate dos cativos em Marrocos, tendo lá chegado para iniciar a sua missão em Julho de 1579. A primeira oitava pode ser que aluda à situação política geral – uma «liberdade» que «se procura», um «pacto» que «se erra», uma «culpa» anónima poderiam referir-se ao partido de D. António e à guerra dinástica? A referência é, porém, demasiado vaga para dela se tirarem verdadeiras ilações.

lavra titular comum (*Perdição*), um período inicial de composição idêntico, e uma descrição em verso da perda de D. Sebastião e da crise que se lhe seguiu. É pouco provável que Corte-Real tivesse feito coincidir em dois poemas longos o mesmo material temático: Alcácer-Quibir e o resgate, demorado e muitas vezes fracassado, dos cativos. Inclino-me para crer, portanto, que o poeta foi buscar materiais ao texto que preparava sobre o rei, para os inserir no *Sepúlveda*. É assim que a profecia do ancião permite o salto narrativo do relato da deambulação dos protagonistas para a época das estrofes citadas.

Mas as profecias do velho sábio não se ficam pelo processo de resgate dos cativos de Alcácer-Quibir. Ele tem ainda espaço para umas últimas palavras de anúncio e prognóstico. Passando da oitava-rima para o verso branco, o narrador africano fala, misteriosamente, do passado e do futuro duma cidade, aquela onde nasceu:

Quando o grande Almirante o bravo golfo
 Rompeu com vela inchada e sorte amiga,
 Várias regiões passando, achando as vias
 Que ocultas e em segredo tinha o mundo,
 Passando aquele cabo onde as terríveis,
 Medonhas tempestades são mais certas,
 Examinando as costas nunca vistas
 Dos antigos passados mais famosos,
 Da fúria embravecida de Vulturno
 E desse cruel Noto perseguido,
 Que polas altas ondas o traziam
 Ao alvídrio e querer do tempo incerto,
 Surgiu num porto adonde eu tinha o mando
 De ãa nobre cidade ali vizinha.
 Revolveu-nos a vista belicosa
 Das alterosas naus e gente armada.
 Com armas nos pusemos em defesa
 Ao ímpeto e furor d'artilharia,
 Mas o temor e o medo em pouco espaço
 Se converteu em paz e em pasto amigo.
 Assi firme ficou, entre nós outros,
 Um amor e amizade verdadeira,

Que sempre durará naquelas partes
 A Portugal sujeitas e rendidas.
 E como eu me apliquei e dei a estudos
 Das rodantes estrelas e altos orbes,
 Alcancei que seria de inimigos
 Entrada com furor a pátria minha.
 Também, polo alto influxo, vi o trabalho
 Da mísera e cruel calamidade
 Restaurado por vós, e que seria
 Por vós minha cidade libertada.¹⁹

O sábio astrólogo faz esta profecia, recordemo-lo, no ano do naufrágio de Sepúlveda, ou seja, 1552. A invasão estrangeira sucederá em certo momento depois desse ano e resultará em «calamidade mísera e cruel». Mais tarde ainda, os portugueses voltarão, libertando a cidade e restaurando o poder político. O passo termina assim:

Vim-me secretamente, onde aqui vivo
 Da maneira que vedes, em silêncio,
 Conjunção esperando em que me veja
 Vingado de quem pode perseguir-me.
 A celeste influência inda não chega,
 Que o lento giro o tempo está esperando
 Em que aqui tornareis, não desta sorte,
 Mas de outra mais alegre e mais felice.²⁰

Sabendo o que o futuro lhe traria se ficasse na cidade, o velho fugiu dela em segredo, e espera agora, na clandestinidade, o momento para executar a vingança sobre os seus perseguidores, quando a cidade for libertada e for restaurado o poder político português.

A ausência de nomes e datas nesta última fala do sábio africano sugere uma vaga premonição, com eventuais sentidos segundos, para fora da História ou, em alternativa, uma alegoria do estado coevo da nação portuguesa, vivendo uma «calamidade» da qual es-

¹⁹ Ed. 1594, Canto XIV, fl. 166v-fl.167r.

²⁰ *Ibidem*, fl. 167r e v.

pera um dia libertar-se.²¹ Tal não será o caso, porém, como iremos observar seguidamente.

O «grande Almirante» a quem o astrólogo se refere deve ser Vasco da Gama, o primeiro navegador europeu a explorar a costa africana do Oceano Índico, depois de dobrar o Cabo da Boa Esperança («aquele cabo onde as tempestades são mais certas»). O porto que ele bombardeou (o «ímpeto e furor d'artilharia») situava-se, portanto, na África oriental. A partir do tempo do Gama, exerceu-se o domínio português sobre essa cidade anónima cujo senhor era este, agora ancião. Pode tratar-se de qualquer cidade da Costa Suaíli entre Quíloa, a sul, e Mogadíscio, a norte. Vasco da Gama, nas suas viagens, bombardeou-as a todas.

Sabemos apenas que não pode ser Melinde, porque esta cidade portuária se aliou aos portugueses desde o início. A urbe do sábio astrólogo, porém, passou do exercício da hostilidade a uma paz e amizade que durou, pelo menos, até 1552, o ano em que o ancião profere as suas palavras. Depois, veio a invasão inimiga, que tem de ter ocorrido entre esse ano e 1588, o da morte de Corte-Real.²²

Julgo que a ocasião referida no poema será a expedição de Mir Ali Beg e dos seus soldados turcos otomanos de 1585-86, que acabou mal para os portugueses, com a perda do domínio sobre vários portos e cidades costeiras da África oriental.²³ Não pode ser uma

²¹ Repito deliberadamente o vocábulo que constaria do título do poema perdido de Corte-Real sobre os acontecimentos que se seguiram à perda de D. Sebastião («calamidade/s»), porque talvez não possa descartar-se *in limine* uma interpretação cujo referente tenha a ver com o estado de Portugal depois da entronização de Filipe I. Contra esta possibilidade remota, está a identidade africana do locutor, bem como todos os outros elementos que reúnem a seguir e que permitem fazer uma leitura histórica do trecho que nada tem a ver com os castelhanos.

²² Jerónimo Corte-Real morreu em Évora, a 15 de Novembro de 1588. A data do falecimento (mas não a cidade) é conhecida desde que Sousa Viterbo publicou a carta em que Filipe I confirma a transferência da tença do poeta para a filha, Beatriz ou Brites da Silva (*Trabalhos Náuticos dos Portuguezes nos Seculos XVI e XVII - Parte II Constructores Navaes*, Lisboa, 1900, pp. 182-3). Ao mesmo tempo, e por caminho muito diferente, Henrique Freire descobriu a data e o local da morte quando alcançou o registo de enterro do autor do *Sepúlveda* na Santa Casa da Misericórdia de Évora (*Jeronymo Corte-Real. Novos subsídios para a sua biografia*, Évora: Typographia "Noticias d'Evora", 1900, p. 7).

²³ Sobre as acções de Mir Ali Beg em 1585, leia-se Diogo do Couto, *Década Décima da Ásia*, livro vii, cap. 8 e Fr. João dos Santos, *Etiópia Oriental*, Livro V (que lhe chama Mirale Beque). Ao contrário de Corte-Real, que parece aqui atribuir exclusivamente às iniquidades dos turcos a mudança das lealdades das cidades da África oriental, João dos

referência à segunda expedição do mesmo capitão, porque esta teve início em finais do Outono de 1588, demasiado tarde para o poeta ter recebido em vida notícias dos seus resultados. E não sabemos de nenhuma outra ocasião histórica que cumpra com as características indicadas pelo ancião.



Imagem da Costa Suáli, pormenor de mapa
de Bartolomeu Lasso 1592-94

Santos afirma que a conduta afrontosa dos portugueses naquela região causava os ódios locais e, por isso, as cidades costeiras estavam mais do que desejosas de se libertarem do jugo lusitano. O *Sepúlveda* será a mais antiga das três fontes.

A posterior restauração da liberdade, que o velho atribui ao regresso feliz dos portugueses à sua cidade, surge também em modo proléptico e, por conseguinte, incerto entre a referência histórica concreta e a mera esperança lançada para além da História. Cremos apenas possível que haja uma alusão à expedição retaliatória comandada por Martim Afonso de Melo, que restaurou várias cidades para o domínio português nos primeiros meses de 1587.²⁴ Os últimos versos do ancião parecem sugerir, porém, que o regresso da sua cidade à ordem política anterior não se podia considerar ainda completo. Seja como for, as palavras do sábio africano são suficientes para ter a certeza de que Corte-Real ainda escrevia para o *Sepúlveda* em 1585.

Pode concluir-se, deste modo, que a redacção do poema ocupou bastantes anos da actividade literária do seu autor. Desde o aproveitamento de materiais destinados originalmente a um poema acerca do rei D. Sebastião e redigidos entre 1576 (data da oferta da *Felicissima Victoria de Lepanto* a Filipe II) e 1578 (até Alcácer-Quibir), passando pela notícia poética de Pero de Andrade Caminha, até à inclusão das primeiras referências às incursões militares otomanas nas cidades controladas por Portugal na costa oriental africana (1585-86), a composição do *Sepúlveda* demorou vários anos e não estava terminada senão bem adentro do reinado lusitano de Filipe d'Áustria e já em período pouco distante da morte do poeta.

Por consequência, não faltaram oportunidades a Corte-Real para expor no *Sepúlveda* a sua relação, tão trabalhada, mas privilegiada, com o monarca em exercício após as Cortes de Tomar, em Abril de 1581. Sobrevivente aos tumultos, batalhas e instabilidades políticas que precederam a entronização da Casa de Áustria em Portugal, o poeta dever-lhe-ia não apenas sujeição mas homenagem. Além de tudo o mais, porque passou a beneficiar de mercês régias logo a partir daquela data. Com efeito, em Julho do mesmo ano de 1581, Cristóvão de Moura, homem da absoluta confiança de Filipe, assinou dois despachos de concessão de tença de cinquen-

²⁴ Fr. João dos Santos, *ibidem*, capítulo 4-5 (as datas do acontecimento e a tomada de Ampaza) e 6: «Tornou a partir a nossa armada deste porto [de Ampaza] e foi correndo a costa e sujeitando outra vez de novo as cidades de Lamo, Lusiva e outras que estavam levantadas, deixando-as tributárias a el-rei de Portugal como dantes estavam».

ta mil reais a Jerónimo Corte-Real por dívida de «outros tantos que lhe ficaram por pagar» nos dois anos anteriores.²⁵ Mas as mercês não se ficaram pela recuperação de rendimentos perdidos durante a crise dinástica. O novo monarca concedeu a Corte-Real uma tença de cem mil reais por ano a vencer a partir de 18 de Fevereiro de 1583.²⁶ E, quando o poeta quis fazer testamento em favor da sua filha, recém-legitimada,²⁷ a chancelaria emitiu alvará a 16 de Abril de 1587 onde o rei castelhano autorizava a transferência dos cem mil reais para Beatriz quando o poeta falecesse, tendo em conta os «serviços que Jerónimo Corte-Real, fidalgo de minha casa, me fez no tempo das alterações do Reino».²⁸ Parece claro que não somente o autor do *Sepúlveda* viu os últimos anos da sua vida beneficiados pela União Monárquica, mas também o novo rei sentiu que terá beneficiado de intervenções do poeta no período da guerra dinástica portuguesa.

Nos primeiros meses de 1579, Cristóvão de Moura escrevera a Filipe II, a propósito dos interesses do rei na sucessão do trono luso, dizendo que os poetas são bons para espões e que convinha adquirir o seu apoio e favor. O monarca logo mostrou estar de acordo.²⁹ Tornava-se patente que os homens e mulheres de letras possuíam uma importante função na prática política coeva.³⁰ Na crise lusitana, os escritores portugueses seriam os mais procurados. Jerónimo Corte-Real deve ter sido um dos primeiros poetas a ser interpelado, uma vez que, apenas um mês depois da resposta favorável de Filipe II à sugestão de Moura, uma missiva de remetente e destinatário desconhecidos, já citada e referenciada acima, fala dumas cartas

²⁵ Documentos publicados por António Baião, *História Quinhentista (inédita) do Segundo Cerco de Diu*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1927, p. xxvii.

²⁶ Documento publicado por Sousa Viterbo, *op. cit.*, p. 172.

²⁷ Legitimação de Beatriz da Silva por carta de 20 de Outubro de 1586; Sousa Viterbo, *ibidem*, pp. 165-6.

²⁸ Sousa Viterbo, *ibidem*, p. 173.

²⁹ Conhece-se a carta escrita por Antonio Pérez (secretário do monarca castelhano) a Cristóvão de Moura, datada de 1 de Março de 1579, onde se responde à recomendação deste último. *Apud* Fernando Bouza, *Felipe II y el Portugal dos Povos. Imágenes de esperanza y revuelta*, col. "Síntesis", Valladolid: Universidad, [2010], p. 11.

³⁰ Segundo Fernando Bouza, a recomendação de Cristóvão de Moura ao rei espanhol mostrava que «la relación con autores y artistas era en la época algo que desbordaba ampliamente el estricto límite del mecenazgo cultural y se adentraba de lleno en la práctica política» (*ibidem*, pp. 12-13).

enviadas por D. Jerónimo de Mendça, servidor do rei espanhol, a ele e ao seu cunhado D. Manuel de Portugal, também poeta. Estariam eles dispostos a mobilizar-se em prol de Filipe d'Áustria? A interpelação foi insistente, sabemos-lo.³¹ E sabemos também que, em alguns aspectos, foi definitivamente infrutífera. D. Manuel de Portugal estava pelo Prior do Crato, Filipe II não o ignorava desde, pelo menos, Abril de 1579, tentou seduzi-lo para o seu partido,³² mas fracassou totalmente, a ponto de o colocar no topo da lista daqueles a quem isentava do perdão geral com que agraciou os seus opositores no momento da tomada do poder. E Corte-Real?

Há sinais claros, pelos reflexos na documentação produzida pelos enviados e espiões ao serviço de Castela, que o poeta oferecia os seus préstimos a Filipe II com protestos de acatamento e lealdade, como o fez logo na carta que acompanha o poema de Lepanto em Outubro de 1576. E dez anos depois, quando a crise política e a guerra haviam terminado, o texto do alvará em favor da filha parece indicar que Filipe I de Portugal considerou como vantajosa para si qualquer que tenha sido a conduta sócio-política do escritor nos anos das «alterações». Mas poderemos depreender daqui, como escreveu Lopes de Almeida, «a aderência [de Corte-Real] sem escrúpulo e perturbação moral ao partido castelhanizante em 1580, participando até como elemento eficiente naquela»?³³ O autor sanciona esta opinião com base nos laços de família que prenderiam o poeta a Cristóvão de Moura, seu sobrinho por afinidade e fidelíssimo servidor de Filipe II.³⁴ As cartas que temos citado indicam

³¹ Noutra carta de Rodrigo Vásquez de Arce, datada de 24 de Junho de 1580, ainda se pode ler acerca da troca de recados entre os emissários de Filipe e os dois poetas (Biblioteca do Palácio Real, Madrid, cota II/2226, fl. 97r).

³² Cristóvão de Moura, em carta a Filipe de 2 de Abril de 1579, escrevia que «D. Diego de Sousa y D. Manuel de Portugal son de D. Antonio [Prior do Crato], y destes espero reducir alguno» (CODOIN, *cit.*, tomo 6, pp. 304-05).

³³ «Introdução», *Obras de Jerónimo Corte-Real, cit.*, p. xx.

³⁴ Lopes de Almeida não o diz, mas esta conclusão é retirada de Sousa Viterbo, que escreve: «... não é para extranhar que abraçasse a causa de Filipe 2.º [...] dava-se a circunstancia de que o principal fautor da união dos dois reinos, Christovão de Moura, foi casado com sua sobrinha D. Margarida Côte-Real, que herdou a casa de seus antepassados» (*op. cit.*, pp. 158-9). Razão de pouca monta, dir-se-ia, para preferir um Áustria a uma Bragança ou a D. António, o filho do irmão de D. João III, mas ainda assim o antigo professor de Coimbra aproveitou o texto alheio, sem o referenciar, acrescentando-lhe laivos de indignação.

uma posição bem menos unívoca, quanto mais não seja porque evidenciam, ao mesmo tempo, o grande empenho do monarca na política de atracção dos poetas e as dúvidas que ele e o seu círculo de conselheiros têm sobre as intenções de Corte-Real. Os laços de sangue entre o poeta e Cristóvão de Moura não eram certamente mais fortes do que aqueles que o prendiam a D. Manuel de Portugal, repetidamente mencionado a par do autor do *Sepúlveda* na correspondência filipina de 1579-80. E este foi nesse tempo, recorde-se uma vez mais, acérrimo opositor da entronização dos Áustrias em Portugal.

Ora é neste contexto que impressiona tanto aquilo que está escrito no poema, como aquilo que nele não está. No *Sepúlveda e Lianor*, todos os reis e regentes da História de Portugal, e até alguns príncipes que não reinaram, são mencionados, mas não se encontra uma palavra sobre a história dinástica posterior a D. Sebastião. O caso de Filipe I é aquele que se impõe mais vivamente: apesar de sabermos agora que a epopeia se encontrava ainda em processo de composição por meados da década de '80, não se faz nela a mínima referência ao monarca castelhano.

O caso não é de somenos. Os coevos do mesmo ofício de Corte-Real não sonogaram essa homenagem aos novos dirigentes, invasores mas investidos legalmente no poder. Luís Pereira e Francisco de Andrada, respectivamente na *Elegíada* (1588) e n' *O Primeiro Cerco de Diu* (1589), debitaram oitavas laudatórias e prestimosas a Filipe I de Portugal e ao seu representante em Lisboa, Alberto d'Áustria. Vasco Mouzinho, no *Santa Isabel*, juntava ao volume dois poemas escritos em 1584 de alegria pela presença portuguesa do Cardeal-Arquiduque e de profunda tristeza pela partida do regente para Madrid. Luís Franco, que havia contribuído com um tributo poético novilatino para a *Felicissima*, elogiando Corte-Real,³⁵ contava-se também entre os encomiastas das virtudes filipinas.³⁶

³⁵ "In Laudem Operis Illustris D. Hieronymi Corte Real Clarissimi Poetae, Ludovici Franci, Carmen", em Jerónimo Corte-Real, *Felicissima Victoria...*, Lisboa: António Ribeiro, 1578, nos preliminares, fls. s/n.

³⁶ Vide Fernando Bouza, *op cit.*, pp. 11-22, sobre o "suborno" de Luís Franco como exemplo daquilo que Filipe II pretendia obter dos poetas portugueses. Trata-se certamente do Luís Franco Correia que foi ligado a Camões por ter compilado até 1589 um célebre cancionero poético, e por ter contribuído com um soneto em italiano para a 1.ª edição das

André Falcão de Resende, o único poeta da época que se sabe ter escrito epístolas quer a Camões quer a Corte-Real, não se coibiu de louvar os Áustrias em verso, em várias ocasiões.³⁷ E a lista dos poetas portugueses que se mostraram servidores dedicados de Filipe poderia provavelmente estender-se bastante mais.

Muitos homens de letras foram agraciados pelo novo regime Habsburgo e na mesma altura. Para mencionar apenas figuras literárias de máximo relevo, Diogo Bernardes, Fernão Mendes Pinto e Francisco de Holanda foram recompensados com tenças régias entre Novembro de 1582 e Janeiro de 1583, quando Filipe I se preparava para deixar Portugal definitivamente. Curiosamente, a tença de Corte-Real chegou um pouco mais tarde, pois a concessão dela fez-se por carta emitida em Março. Não pode inferir-se deste gesto qualquer privilégio especial concedido a quem teria contribuído favoravelmente às pretensões filipinas; antes se integra na política régia geral de beneficiar e aproximar de si os portugueses mais reputados nas ciências e nas artes, que ainda fossem vivos.

O caso de Francisco de Holanda, bastante bem conhecido, fornece elementos de semelhança que importa considerar.³⁸ Como Corte-Real em 1576, Holanda ofereceu os seus serviços a Filipe II, em 1570 e 1572, durante a maioridade de D. Sebastião. Ambos, contudo, servem ao rei português também – o pintor oferece-lhe o melhor do seu talento e esforço em trabalhos de 1568, 1571 e 1576; o poeta faz o mesmo por volta do primeiro desses anos, com o manuscrito iluminado do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* dedicado a D. Sebastião e em seu louvor, e em 1574, quando o *Sucesso* se imprime. Na turbulência da crise dinástica, Holanda, nas palavras da sua melhor estudiosa, «fez valer as suas boas intenções para com a coroa espanhola», sem ter deixado de procurar ser fiel ao filho do seu protector, D. António Prior do

Rimas deste poeta em 1595. Em ficção recente, Maria Vitalina Leal de Matos especulou sobre o papel deste escritor no destino da lírica camoniana (*Camões. Este meu duro génio de vinganças*, Lisboa: Arcádia, 2010).

³⁷ Vide Barbara Spaggiari (ed. crit.), *Obras de André Falcão de Resende*, Lisboa: Colibri, 2009, *passim*.

³⁸ Naquilo que se segue sobre Holanda, dependo da biografia elaborada por Sylvie Deswarte-Rosa em AAVV, *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, catálogo de exposição, Lisboa: Centro Cultural de Belém/Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995, pp. 480-86.

Crato, até onde achou que podia. A tença que veio a receber de Filipe I foi de cem mil reais, o mesmo montante atribuído a Corte-Real semanas depois. Os termos em que o rei e o duque de Alba se referem ao poeta no Verão de 1580 sugerem que interpretavam a posição dele como resultante da necessidade de precaver a sua situação e a da família, conforme a situação política se ia alterando, o que configura, também, outra semelhança com a biografia de Holanda.

O *Sepúlveda* regista testemunhos adicionais. É curiosa a dedicatória póstuma em que o genro oferece o poema a D. Teodósio, Duque de Bragança, com a garantia de que o sogro «se vivera tinha determinado de se empregar todo em escrever as grandezas» da sua Casa e do cativo do aristocrata em Marrocos. Ademais, António de Sousa afirma nesse texto preliminar que o poeta em vida «era criado» do duque, asserção sobre a qual nos falta ainda, porém, atestação documental. Certo é que Corte-Real não somente não esqueceu o duque, como o louvou no *Sepúlveda* em oitavas onde descreve D. Teodósio a combater, com doze anos de idade, em Alcácer-Quibir. É natural que as pretensões da mãe, D. Catarina de Bragança, ao trono português pudessem ter sido recebidas com simpatia por parte do poeta. Anteriores posições aparentemente próximas do Cardeal D. Henrique, cuja preferência inicial pela duquesa e aversão por D. António eram conhecidas, permitem levantar esta hipótese.³⁹ Mas se Corte-Real omite qualquer referência directa ao vencedor da contenda dinástica, também nada diz sobre as pretensões brigantinas.⁴⁰

Os elementos conhecidos desaconselham, portanto, certezas acerca das ideias políticas de Corte-Real, como aquelas que, nos

³⁹ Sugerir a aproximação de Corte-Real às posições ético-políticas do Cardeal-Infante no meu livro *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*, Coimbra: Por Ordem da Universidade, 2001, pp. 367-79. Francisco de Sá de Menezes, a quem Corte-Real ofereceu na década de 1560 um manuscrito do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, foi um dos cinco homens nomeados pelo Cardeal-Rei para assegurarem o governo do país depois do seu falecimento, o que veio a acontecer de facto a partir de 31 de Janeiro de 1580. No relato da batalha de Alcácer-Quibir do Canto XIV, o poeta faz silêncio total sobre o Prior do Crato, apesar de D. António ter nela participado.

⁴⁰ Ao contrário de Filipe, D. Catarina é nomeada no poema, como mãe de D. Teodósio e esposa do «Duque João», mas não há menção das suas acções e pretensões durante a crise dinástica (ed. 1594, fl. 163v, Canto XIV, vv. 449-50).

autores de história literária do século XX, o vincularam à “falta de sentimento nacional” e à “traição” castelhanizante. Seja por afinidades antigas de pensamento com o Cardeal D. Henrique, seja pela necessidade de se conduzir cuidadosamente entre interesses de clã, seja por ambas as razões e mais algumas que ainda desconhecemos, o posicionamento de Jerónimo Corte-Real no xadrez político da crise dinástica e dos primeiros anos do governo filipino não é um dado adquirido. Nesse aspecto, o poema de Sepúlveda torna-se, à sua maneira, esclarecedor: ignora D. António e o seu partido, omite por completo referência a Filipe I e ao regime vigente no momento da escrita, e evita promover uma visão única sobre a legitimidade do poder régio. Em vez de insinuar apoio ou sequer participação na construção política que se encontrava a decorrer contemporaneamente, o *Sepúlveda* concentra-se numa História de erros ético-políticos internos ao reino e na perdição colectiva final, trazendo inclusive, como comentário duma “sábua voz africana” a acontecimentos mais recentes, a censura do processo de resgate dos cativos em Marrocos e a perda de controle lusitano sobre a Costa Suaíli. Se Corte-Real foi um fiel acólito de Filipe de Espanha e depositava esperanças de saúde política nacional através da União Monárquica, não foi certamente neste último poema da sua lavra que o quis mostrar.

2. *Sepúlveda e Lianor*: os Actos do Sublime

Levanta-te agora, Sepúlveda

FAUSTO BORDALO DIAS⁴¹

Quando o poema que começa aqui a ser publicado foi impresso pela primeira vez, tornou-se no terceiro e último dos grandes encontros com o Sublime do período mais extraordinário da história da poesia portuguesa, a segunda metade de Quinhentos. Então, o lirismo de alguns autores atingiu também, nos seus momentos mais altos, a esfera primeira da arte. Mas a escala dessas obras é menor; nelas, o milagre da locução surge na perfeição da brevidade. Pelo contrário, na *Castro* de Ferreira, n'*Os Lusíadas* de Camões e no *Sepúlveda e Lianor* de Corte-Real, mundos abrem-se como sinfonias em vários andamentos, num formidável caudal artístico que tudo abarca. Na classe a que pertencem, essas são as três obras-primas da arte verbal portuguesa, aquelas onde irrompe a força poética autêntica.⁴² Em cada uma delas, o domínio das palavras em larga escala e um grande poder de concepção confluem em instantes de sublime.

Tanto n'*Os Lusíadas*, como na *Castro*, sabemos o que significa dizer que há versos maiores do que eles mesmos. É indizível o impacto de “É morto o meu senhor, o meu infante?”, quando entendemos a repercussão que essa pergunta tem nas ligações de sentido

⁴¹ Verso extraído da canção «Manuel de Sousa Sepúlveda», incluída no álbum *Crônicas da Terra Ardente*, de 1994, do mesmo compositor.

⁴² Potenciais rivais serão, de outras épocas, Gil Vicente, a novela de Bernardim Ribeiro, o *Afonso Africano* de Vasco Mouzinho, *O Sentimento dum Ocidental* de Cesário Verde, Fernando Pessoa, talvez um ou outro mais. Todavia, em nenhum destes autores e obras chega a tanto – embora possuam outras grandes, e até superiores, qualidades – o êxito conjugado de grandiosidade conceptual, força originária e sublimidade de dicção.

da tragédia. Quando o Infante levanta a questão gigantesca do último Acto – «Já te não posso achar em toda a Terra?» –, o verso é sublime, mais do que pela sua construção perfeita, pela transcendência que essa construção adquire perante os signos de separação infinita que atravessaram toda a peça. O bramido do oceano no desaparecimento do Adamastor é desmedidamente maior do que a sua descrição, tal é o peso da concepção da personagem e da forma como ressoa simbolicamente em todo o poema. Quando a Máquina do Mundo aparece n'Os *Lusíadas* em todo o seu transparente esplendor, o leitor acha-se perante um cume concentrado de visionária grandeza, «uniforme, perfeito, em si sustido/qual, enfim, o Arquétipo que o criou». Não há muitos instantes de sublimidade assim na arte literária.

Poderemos encontrar poderes equivalentes no *Sepúlveda*? Teremos no poema de Corte-Real a força necessária para chegar tão alto? Para responder a estas perguntas, é preciso trazer de volta à memória este clássico esquecido, tentar um primeiro olhar panorâmico sobre o poema, sobre os seus actos ou momentos de maior realce, com a ajuda dos seus antigos e melhores leitores.

O Canto Primeiro, a cuja Proposição irá aludir o eminente Lope de Vega,⁴³ começa a narração com os trechos e episódios do nascimento de Lianor que maravilharam Ferdinand Denis: a descrição da Primavera, o movimento das mulheres que aguardam ou ajudam o parto, e a visita diáfana das Graças.⁴⁴ O passeio no bosque, com as inúmeras belezas de pormenor, sobretudo os versos dedicados ao processo de enamoramento da heroína, a entrevista de Lianor com Garcia de Sá e a caracterização psicológica da protagonista quando

⁴³ Lope de Vega foi um grande leitor do *Sepúlveda*, como se verá no subcapítulo aqui dedicado ao poeta de *Fuenteovejuna*.

⁴⁴ «Rien d'enchanté comme le début, rien de gracieux comme le récit de la naissance de Lianor (...) [Corte-Real] caresse sa fiction adorée comme un amant qui prévoit un fin terrible à son rêve» (Ferdinand Denis, "Une chronique et un poème. Le Naufrage de Sepulveda et de Dona Lianor de Sa" in Idem, *Chroniques chevaleresques de l'Espagne et du Portugal*, Paris: Ledoyen, 1839-40, tomo 2, pp. 79-131). O lusófilo francês escreveu aquele que é ainda o melhor ensaio de crítica literária existente sobre o *Sepúlveda*. A crónica a que se refere o seu título é a parte relativa ao naufrágio das *Historiarum Indicarum* de Giovanni Pietro Maffei. À época, Denis estava convencido de que a crónica era anterior ao poema e que teria servido de fonte a Corte-Real; hoje sabemos que, a haver uma redacção mais antiga, é certamente a do poeta, falecido no ano da primeira edição da obra de Maffei.

se encontra presa em sua própria casa, completam uma selecção cuja impressividade tocou o grande Calderón.⁴⁵

No Canto II, sucedem-se às missivas amorosas em tercetos, os trechos onde se amplifica o âmbito doméstico do assunto à escala universal: a Aula de Vénus, pelo interesse mitográfico e estrutural no poema, e a geografia do mundo, em estilo homérico, com a sua «muita poesia» (Sismondi).⁴⁶ O Canto III começa com a chegada à casa do Ódio, uma descrição que inaugura magistralmente o *locus dirus*, o retrato dum sítio horrendo e funesto, ainda neste Canto desenvolvido nos Paços de Raunúsia e nas pinturas de vinganças míticas ou lendárias. O assassinato do rival amoroso de Manuel Sepúlveda, Luís Falcão, conclui e remata, dum golpe, os brutais sentimentos negativos reunidos neste Canto.

O Canto IV, que abre com uma pequena ode memorável, inclui a descrição de Lianor que tanto impressionou Cervantes.⁴⁷ Os jogos de canas e dados, em celebração do matrimónio, são, que se saiba, o mais conseguido contraponto moderno dos jogos marciais da *Eneida*. Camilo Castelo Branco abandonou provisoriamente o cinismo com que passou em revista o *Sepúlveda* para destacar a importância deste episódio.⁴⁸ As festas do casamento continuam no Canto Quinto, no qual se realça o desfile nocturno da corte infernal, teatralizada por amantes da poesia. Não deixaremos passar as vinhetas sobre o amadurecimento do amor conjugal e o nascimento dos filhos.

⁴⁵ Pedro Calderón de la Barca, um dos três ou quatro maiores dramaturgos europeus do século XVII, inspirou-se no poema de Corte-Real para escrever uma das suas melhores peças, *A secreto agravio, secreta venganza*, como veremos abaixo.

⁴⁶ J. C. L. Sismonde de Sismondi, *De la Littérature du Midi de l'Europe*, Paris: Treutzel et Würtz, 1813, tomo IV, p. 468. A obra deste autor suíço foi aquela que primeiro chamou a atenção da Europa do Romantismo para a poesia de Corte-Real.

⁴⁷ Na sua última obra, *Persiles y Sigismunda*, Miguel de Cervantes imitou essa passagem, como será demonstrado adiante.

⁴⁸ «A descrição das cavalcadas é o episódio que mais realça no poema. Não temos outro seiscentista que enquadrasse mais lustrosamente essa espécie de festejos» (Camilo Castelo Branco, «Tragédias da Índia» in Idem, *Sentimentalismo e História II: A Corja*). À parte o erro histórico em chamar a Corte-Real «seiscentista», o comentário do romancista, vasto conhecedor da literatura portuguesa antiga, é significativo, em particular quando se pensa num *Palmeirim de Inglaterra* e noutros romances de cavalaria, como o *Memorial de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, onde se descrevem jogos e torneios.

O Canto VI é o da partida majestosa do galeão S. João, mas é também o Canto do aparecimento de Proteu e da sua “comédia de carácter”; os actos e motivos desconcertantes deste episódio tocaram outrossim a sensibilidade de Cervantes, que não resistiu a parodiá-lo.⁴⁹ No Canto VII, a grandeza nocturna do silêncio oceânico; o canto harmonioso da ninfa Cimodoce; os maus presságios do amanhecer; a portentosa descrição dos ventos interagindo com as peças do navio – que, na opinião de Francisco Rolland, nada tem a invejar a Virgílio –;⁵⁰ a fala de Anfitrite a Éolo, obra-prima do estilo jocoso na epopeia; a tempestade, talvez a mais grandiosa em toda a poesia narrativa daquela centúria; e a ironia final do fracasso de Proteu, tornam este Canto magnífico. No Canto VIII, a prece de Sepúlveda, acaso mutilada pela censura, ainda parece a Denis um dos trechos mais tocantes do poema.⁵¹ No Canto IX, emerge «a terníssima pintura» daqueles que iam morrendo pelo caminho, como assinalou José Maria da Costa e Silva.⁵² Sobressaem igualmente mais três momentos: o episódio da morte do filho de Sepúlveda «nascido de mulher diferente», com o seu formosíssimo símile da candeia de azeite; o vigor poético dos combates em estilo homérico e o símile dos zorzais; o canto de Pã na noite, em tercetos, e a expressão original do desejo de contacto amoroso entre um deus e uma mortal.

O Canto Décimo abandona a mitologia greco-romana e apresenta-nos a primeira parte do Grande Sonho Místico do poema, onde se inclui a visão sublime de Cristo crucificado. O Canto XI dá-nos a segunda parte do díptico sonhado, a grandiosa concepção do Templo da Mentira que, com os seus vastos quadros de multidões de pecadores, parece ter sido composto sob o signo da vertigem.⁵³

O discurso apaziguador do bom régulo africano e a aventura cavaleiresca de Pantaleão de Sá, tão diferentes, pertencem a ou-

⁴⁹ Na *Viaje del Parnaso*, como será demonstrado mais abaixo nesta Introdução.

⁵⁰ “Prologo do Editor” in Jerónimo Corte-Real, *Naufragio e Lastimoso Sucesso...*, Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1783, p. vi.

⁵¹ F. Denis, *op. cit.*, p. 115.

⁵² José Maria da Costa e Silva, *Ensaio Biographico-Critico sobre os melhores Poetas Portuguezes*, Tomo IV, Lisboa, 1852, pp. 52-3.

⁵³ F. Denis, *op. cit.*, p. 118.

tros mundos miméticos, desta feita colocados no Canto XII.⁵⁴ O Décimo-Terceiro Canto mergulha na História dinástica de Portugal revelada a Pantaleão, destacando-se, como instantes poeticamente mais fortes, a história de Martim de Freitas e o castelo de Faria. No Canto XIV conclui-se a profecia histórica com o relato épico-trágico do desastre de Alcácer-Quibir, onde sobressaem algumas oitavas impressionantes, tanto pela dor que envolve a representação daqueles jovens mortos um a um, como pela imagética colectiva do aluvião e do naufrágio. Deste longo Canto, pode destacar-se ainda a “pintura” da praia onde Proteu procura Lianor, e o retrato da sede dos viajantes.

No Canto XV, o momento magno é a descida do Castigo Divino, que contrabalança a descida de Raunúsia, por castigo de Júpiter, no Canto Segundo. Trata-se dum momento cuja poderosa originalidade se torna patente quando considerada à luz do importante livro de Thomas Greene sobre a anunciação divina na tradição épica europeia.⁵⁵ No penúltimo Canto, o XVI, a amplificação da matéria faz-se essencialmente em três actos: outra pintura da praia, onde o canto dos deuses se confunde com o vento que passa e o eco nas lapas dos rochedos; a aparição do fantasma – *É certo que te vejo?* – do filho que Sepúlveda perdeu no Canto Nono; e um retrato do dilaceramento psíquico em que o náufrago se encontra depois do encontro espectral. No Último Canto, a chegada de Sepúlveda junto a Lianor no momento imediatamente anterior à morte desta mereceu a descrição exacta e o comentário entusiasmado de Costa e Silva.⁵⁶ A posterior aparição da Desesperação e da Paciência dizem

⁵⁴ «L'aspect des lieux où pénètre Pantaléon est d'un effet grandiose, et la tradition s'y déroule avec majesté» (F. Denis, *op. cit.*, p. 119). A tradição a que Denis se refere a respeito deste episódio terá de ser a do romance de cavalarias ibérico, outro dos géneros literários que interfere no *Sepúlveda*.

⁵⁵ Thomas M. Greene, *The Descent from Heaven, a Study in Epic Continuity*, New Haven: Yale University Press, 1963 (onde Corte-Real, como seria de esperar, não é mencionado).

⁵⁶ «O Poeta riunio aqui todas as circunstancias capazes de mover a compaixão: uma joven tão formosa como desgraçada, sem um tenue véo com que se cubra, expirando de fome, e cansaço abraçad[a] aos filhos em um descampado de África, procurando com os olhos o esposo ausente, e quando elle chega, não tendo já forças para articular um adeos; e sem mais consolo que morrer com os olhos fictos nêlle; os gritos, e lamentos, e choros das criadas, suas unicas exequias, repetidas pelos echos das rochas, e dos arvoredos dos desertos; a dôr muda do esposo, que se reclina ao lado do cadaver, e não podendo chorar

mal ao gosto de hoje, apesar das belezas da versificação, mas o desaparecimento de Sepúlveda na floresta e a cena última do poema, a Despedida dos Deuses, não devem deixar ninguém indiferente.⁵⁷

Que nos fica deste resumo? Certamente a imagem dum poema extremamente vário e complexo, pela quantidade de géneros e modos que reúne (épico, romanesco, lírico, trágico, cómico...), pela variedade de temas e assuntos que envolve e pela multiplicidade de níveis de significação que agrega (histórico, mitográfico, ético, alegórico, teológico...). Se tal facto convoca o problema da unidade da obra, nunca poderia ser essa a razão que a torna ou não merecedora de comparação com alguns dos mais sublimes produtos literários do génio humano.

Tomemos como exemplo o célebre episódio do Adamastor. Tem sido bastante consensual ao longo dos séculos que esse trecho d'*Os Lusíadas*, por si só, ergue o seu autor a par das máximas figuras da poesia ocidental. Todavia, não faltaram críticos para denunciar as faltas e as incongruências daquela máquina em verso, o mais eloquente dos quais – e talvez o mais inteligente – foi José Agostinho de Macedo. O curioso da valia poética é que, mesmo aceitando, perante a lógica, a existência de grandes incoerências e dislates na composição, a sublimidade do episódio jamais foi ferida. Continua grande, como quis Voltaire, e talvez hoje maior ainda do que antigamente.

Também ao *Sepúlveda* não faltaram censuras. A sua mitologia foi desde há muito vista como “farragem”.⁵⁸ Criticaram-se as mudanças abruptas de atmosfera nos momentos de maior interesse dramático e narrativo. A debilidade de carácter dos heróis e o al-

medita nos seus gostos passados, nas vicitudes dos seus amores, na ventura que lhe fugio, e na desgraça que lhe resta; tudo isto são pinceladas de mestre, concepções de espirito altamente poetico; duvido que em alguma Tragedia se encontre uma Scena, em que o terror, e a compaixão esteja levada a este auge!» (José Maria da Costa e Silva, *op. cit.*, p. 56).

⁵⁷ «Dans se dernier hommage rendu au malheur, il y a quelque chose de noble et de touchant; d'ailleurs la poésie de Corte-Real prend alors un tel caractère de grandeur, qu'elle ne peut nous laisser insensibles. On l'éprouve au fond de l'âme» (F. Denis, *op. cit.*, pp. 127-8).

⁵⁸ «Cet échafaudage mythologique» (F. Denis, *op. cit.*, p. 106). «Mas que resulta de toda esta farragem erótico-mitológica?» (J. M. Costa e Silva, *op. cit.*, p. 42). «Il poema (...) ha una macchina assai farraginoso» (Roberto Barchiesi, “Un tema portoghese: il naufragio di Sepúlveda e la sua diffusione”, *Annali del Istituto Universitario Orientale (Sezione Romanza)*, vol. XVIII, n.º 2, 1976, p. 201).

“farragoso” (A. M. Costa)

cance apenas doméstico do tema principal também se lamentaram. Alguns críticos censuraram outrossim o estilo do poeta, a versificação monótona, prosaica e redundante.⁵⁹ Estas foram as queixas de mais constante referência, quando o silêncio as não substituiu.

A aparição no entrecho de Proteu, de Pã e de Febo, apaixonados pela desgraçada heroína, e de Anfitrite e das ninfas invejosas dela, levantava enormes problemas de mitografia, lógica semântica e coerência narrativa. Além disso, o gosto sentiu-se escandalizado. As intervenções dos deuses entenderam-se como ofensas à naturalidade do relato, como incompatibilidades chocantes entre o interesse romanesco, sentimental e até etnológico da história, e o artifício das regras poéticas classicistas.⁶⁰ Nada de muito diferente daquilo que se afirmou acerca do paganismo na epopeia de Camões: «completo desatino», «absurdo», «repugnante».⁶¹ O problema para os leitores de ambos os poemas é quase o mesmo, mas a solução não assim necessariamente.

No caso do *Sepúlveda*, reprovou-se o emprego do maravilhoso greco-latino sem que ninguém, aparentemente, se tivesse apercebido de que uma mortal elevada aos píncaros da formosura pode, segundo uma lógica com respeitáveis antecedentes mitográficos e literários, suscitar o despeito de deusas belas e a paixão de deuses prudentíssimos.⁶² Ao mesmo tempo, não se compreendeu, ou não se pôde crer, que os deuses e ninfas, as aparições benignas ou malignas, de espectros e de monstros, são os nomes que o poema dá explicitamente às criações duma Mãe Natureza amorosa e saudosa

⁵⁹ A dicção poética de Corte-Real será aqui estudada em lugar próprio (capítulo 4).

⁶⁰ Valha por todas a opinião de Manuel Pinheiro Chagas, o famoso político, escritor e polemista: «O naufragio de Sepulveda, essa elegia singela e toda de lagrimas, vasada por Jeronymo Corte Real nos moldes da epopéa, precisou, para que se ajustasse bem ás regras, do maravilhoso mais posição que lhe foi possível inventar. Protheu namorado de Leonor! Amphitrite e as nymphas ciosas da belleza da esposa de Sepulveda, pedindo a Éolo que solte os ventos! Que fria! Que insulsa! Que detestavel trama a desfigurar o tão singelo e commovente fio das aventuras de Leonor e de Manoel de Sousa!» (“De alguns poetas portuguezes que escreveram em hespanhol”, *O Panorama*, vol. XVII, 5.^a série, Lisboa: Typographia Franco-Portugueza, 1867, p. 8).

⁶¹ Qualificativos utilizados respectivamente por Francisco Alexandre Lobo (*Memoria de Luís de Camões*), Inácio Garcês Ferreira (na edição comentada d’*Os Lusíadas* e no seguimento de Voltaire) e Leandro Fernández de Moratín (*Reflexiones criticas* incluídas na *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. 2).

⁶² O comentário ao texto poético na nossa edição procurou colmatar essa lacuna.

dos seus filhos.⁶³ As criaturas aparentemente sobrenaturais são, no *Sepúlveda*, nomes de criações naturais. Por conseguinte, longe de entrarem em conflito com o interesse humano da história, essas personagens maravilhosas constituem exactamente o complemento de naturalidade concebido para ampliar e elevar a mesma história, singela e particular, a um significado universal.

Houve ainda outras vantagens no emprego da mitologia. Trouxe à narrativa variedade cômica e grotesca – hoje podemos voltar a valorizar estes componentes da epopeia e da tragédia outrora reprovados – a presença de Proteu e Anfitrite em cenas marítimas, e de Pã e dos seus faunos em episódios na floresta; trouxe-lhe beleza lírica, pontualmente distribuída, nas oitavas e tercetos cantados pelos deuses e ninfas, aliviando a leitura, em ambos os casos, da intensa tragédia da acção humana principal. Finalmente, a cena de despedida, onde Proteu, Pã e Febo se justapõem, exhibe a função arquitectónica que eles imaginativamente têm no poema. Quer do ponto de vista semântico, quer da perspectiva da construção narrativa, o maravilhoso do *Sepúlveda* não é, portanto, parasitário, como alguns quiseram crer.⁶⁴ Podiam desagradar as opções do poeta, mas não pode negar-se que Corte-Real tornou as aparições e intervenções das personagens não-humanas constitutivas do poema enquanto tal.

⁶³ Veja-se *infra* o que é dito sobre a aparição espectral do penúltimo Canto. O fantasma explica a Sepúlveda que se deram antigamente (e, por inferência, no poema) os nomes de “sátiros”, “faunos”, “amadriades”, “dríades”, “ninfas”, “deuses” e “monstros” a criações incorpóreas da Mãe Natureza.

⁶⁴ Os críticos oitocentistas do *Sepúlveda* preferiam saltar as páginas de mitologia, fantasmagoria e dos “desvios” em geral, para se conservarem no relato do naufrágio. A tradução francesa do poema de Corte-Real foi feita com base neste pressuposto, omitindo as páginas cheias de “ornamentos parasitas”: «on ne peut pas se dissimuler que ces détails mythologiques, qui à chaque instant se croisent et se heurtent avec des figures empruntées au catholicisme, ne rendent la lecture de son oeuvre fatigante; nous avons donc cru devoir la dépouiller de tous ces ornements parasites, pour ne reproduire que le récit de la grande infortune qu’il a chantée» (Ortaire Fournier, *Revue Lusitanienne*, tomo I, Lisboa: Imprensa Nacional, 1852, p. 31). No fundo, trata-se duma versão mais antiga da crítica que Percy Lubbock, num ensaio clássico, aplicava a *Guerra e Paz*. O que Fournier e outros disseram sobre os “ornamentos” de Corte-Real, Lubbock afirmou sobre os “desvios” de Tolstoi: «no fim, o leitor acaba por resolver facilmente estas interrupções exasperantes (*maddening*); onde quer que “os historiadores” sejam referidos, ele sabe que pode virar várias páginas duma vez» (*The Craft of Fiction*, 1921).

A caracterização das personagens principais é outra face criticada da construção poética aqui levada a cabo. Se as aparições de deuses ou espectros, se os sonhos ou ilusões da vista e da audição, resultam dos poderes da Natureza, resultam igualmente das fragilidades psicológicas das personagens humanas, fragilidades essas também de proveniência natural. Se há algo de preponderante no poema é o seu poder de retrair o sentir interior dos seres humanos. Mais próximo, neste aspecto, da *Castro* do que d'*Os Lusíadas*, Corte-Real desenvolve a descrição de estados de transtorno mental e de angústia lancinante através de Lianor e doutras personagens, mas sobretudo por intermédio de Manuel de Sousa Sepúlveda. A importância quantitativa e qualitativa das paixões individuais no *Sepúlveda* é, com toda a evidência, grande. A suposta fraqueza de carácter dos protagonistas não advém, portanto, dum esvaziamento, mas antes duma reconstrução argumental fundada em caracteres atormentados pelas paixões da alma. As fraquezas psíquicas das personagens acabam por ser forças do poema.

A falta de uma acção simultaneamente grandiosa e positiva, como o descobrimento da Índia, uma conquista militar ou uma conversão religiosa, substituída por um assunto doméstico e inglório, pesou muito sobre as opiniões. O *Sepúlveda* não foi a única epopeia a sofrer essa crítica, mas é o poema célebre que menos possui para poder contra-argumentar. Hoje temos muito menos dificuldade em aceitar o facto tal como é, não apenas porque se demonstrou que alguns poemas clássicos possuem uma componente privada de grande relevo, mas também porque a sensibilidade nossa contemporânea sente que o "épico", mais do que um acontecimento de grande relevo colectivo, pode ser a expressão grandiosa de poderosos sentimentos universais. No entanto, é importante apontar o carácter temático do *Sepúlveda*, tendo em conta a inovação que representou historicamente no campo heróico – um tema de amor, naufrágio e morte – e o modo como esse carácter pode afinal dizer-nos muito acerca do impacto do poema.

Com efeito, em vez de buscar um tema que pudesse, por si só, exaltar a imaginação pela grandeza, Corte-Real investiu num projecto em contracorrente. A acção que o poeta escolheu é doméstica: fez parte minúscula de *Os Lusíadas* e da coeva *Elegíada*, e foi tema duma pequena relação em prosa, vendida na época, sem maiores

ambições editoriais, como folheto de cordel. Os heróis da história nada fizeram de notável, muito menos de virtuoso e digno de emulação. O culminar da narrativa não é um êxito mas uma desgraça. E mesmo esta, por muito lamentável que seja, não tem nada intrinsecamente que a eleve para além do caso particular daquelas pessoas, daquele galeão, daquelas partes de Goa e do Natal sul-africano, daquele «caso» (palavra proeminente da Proposição) muito particular. Foi necessário ao poeta justificar, mediante o que pôs no poema, as razões para esta opção radical. Foi necessário erguer ao nível do monumento épico e trágico um relato que pouco passava da mera curiosidade, dum pormenor mais da vida portuguesa quinhentista.

Claro que *Sepúlveda e Lianor* é o resultado duma tentativa de transpor para significado universal um tema local, doméstico e particular. Mas o que importa é saber se Corte-Real é poeta bastante para que a elevação não seja apenas inflação, que a emoção não seja apenas sentimentalismo e que o horrível não seja apenas repulso, mas que, em direcção oposta, todas estas vertentes ascendam a um novo grau de expressão a que se dá o nome de *sublime*. Se procurarmos os actos em que, como sucede nos exemplos de Camões e Ferreira já fornecidos, a sublimidade de concepção se une a uma força originária sensível e a uma dicção ao mesmo tempo enérgica e única quanto pode ser, encontraríamos algum?

Se descontarmos o Canto Primeiro – que será tratado neste volume em particular –, no Canto Terceiro, a espectacular intensidade descritiva da Ilha da Vingança, com a sua acumulação de trevas e monstruosidades, parece demasiado feroz para a experiência poética que procuramos. A descrição dos noivos, no Canto Quarto, e a partida do galeão, no Sexto, são magníficas; o Canto Sétimo é esplêndido, especialmente o oceano à noite, os ventos e o temporal marítimo. Dir-se-ia que aqui se encontram algumas das descrições sublimes de que falava Almeida Garrett.⁶⁵ Mas envolvem elas o visionarismo transcendente necessário para o autêntico sublime? As vinhetas brilhantes do Canto Nono não nos resolvem o problema. O Grande Sonho de Sepúlveda nos Cantos X e XI é imagina-

⁶⁵ «Já no Cerco de Diu há muitas boas descrições; mas no naufrágio de Sepúlveda há d'ellas sublimes», (*Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*, de 1826).

tivamente extraordinário, mas a preocupação moralizante, quando prosélita, retrai sempre um pouco os voos do sublime poético. Se, nos Cantos seguintes, um combate, uma aventura fantástica, uma conduta nobilíssima, a representação da dor dum batalha perdida, a paisagem majestosa dum praia, não são bastantes para proporcionar um sublime autêntico, que nos resta? A imagem do sangue de Falcão, clamando por vingança, e a descida do Castigo, empunhando a espada da Justiça, são fortes e grandiosas na concepção, mas a sua realização nem sempre chega tão alto.

Porém, algo maior ainda do que todos estes episódios acontece durante os dois últimos Cantos. Impressionante é a figura quase crística de Sepúlveda ensanguentado, buscando comida na floresta e encontrando-se com o fantasma do filho que morreu na caminhada. Os comentadores emudeceram perante este espectro. É espantoso que não haja dele um só parecer, por breve que seja, na literatura crítica de quatro séculos. O silêncio dos críticos deve ter uma explicação: a perplexidade. Este fantasma não é o loquaz rei de *Hamlet* nem o mudo Banquo de *Macbeth*, ambos ignominiosamente assassinados. Não é o espírito dum herói de Homero, nem a alma dum amigo de Dante Alighieri, contando a sua história e manifestando a sua dor. Este fantasma sem nome não fala de si, nem culpa Sepúlveda por ter deixado o filho morrer. Mas faz algo de muito mais extraordinário: diz que toda a Natureza, «como mãe», sente tanto a morte efectiva ou iminente dos seus filhos que, por excesso de emoção, os reforma e recria, incorpóreos, para ainda poder senti-los, para ainda poder dar-lhes o seu afecto. Por isso, o fantasma já não é o filho falecido de Sepúlveda, como nenhum fantasma é uma alma penada tornada à Terra; mas é o consolo possível que a natureza concede aos infelizes e, no mesmo momento, o sinal patente que os condena. Esta é uma concepção descomunal em qualquer literatura.

Logo de seguida, assistimos à antecipação, que Sepúlveda produz no seu espírito, do encontro final com Lianor. Já tínhamos lido passagens notáveis, noutros Cantos, de caracterização do estado mental do herói. Mas depois da visão do fantasma, a descrição do regresso do protagonista ao lugar onde está a esposa no último transe atinge um novo patamar. Agora, se tivéssemos de escolher versos onde explode o génio, citaríamos aqueles em que Corte-Real

inventava de raiz o olhar de Lianor. Nada nos relatos originais do naufrágio nos prepara para isto:

Vê que a turvada vista, rodeando,
 A ele só demanda, a ele só busca,
 E vendo que é chegado, esforça um pouco
 O ânimo, e procura despedir-se;
 Levanta com trabalho os mortais olhos,
 Quer-lhe falar, a morte a língua impide;
 Firma-os cada vez mais no triste rosto
 Daquele único amigo que já deixa,
 Trabalha agasalhá-lo, e não podendo,
 Com dor mortal na terra se reclina.

Que olhar haverá como este em toda a literatura?

Presentimos, em seu apoio, o olhar de Belisa ao morrer, numa das mais belas páginas de *Menina e Moça*. Mas no *Sepúlveda* é outro o planalto atingido. Muito poucos exemplos haverá em toda a Poesia numa tão poderosa coalescência de valores poéticos num só momento absolutamente sublime.

Uma ambição poética desmedida preside, além do mais, a ambos os trechos culminantes: transfigurar os dois mais sublimes episódios do mais sublime poeta do Ocidente. A morte de Dido e a visão das almas no Averno, cenas cujo impacto na tradição literária europeia nunca poderá ser exagerado, são aqui portentosamente imitadas e transcendidas. Não é a única vez no *Sepúlveda* que Corte-Real recorda esses cumes da *Eneida*; mas este é o momento em que a transfiguração do poema antecessor adquire a intensidade mais elevada. Não podemos saber se Dante teria reescrito a lição de filosofia do menino-fantasma como reescreveu a lição de Anquises no *Inferno*, nem se Santo Agostinho teria vertido lágrimas por Lianor como confessou ter derramado por Dido; sabemos, porém, que dificilmente haverá algo no universo da poesia que chegue tão perto numa transformação brilhante do modelo virgiliano nos seus instantes supremos.

O que conta no *Sepúlveda*, sobretudo, é a audácia. Em meio a trechos que aparentam pouco nervo e alcance, encontramos passos dum arrojo lucilante de génio. E uma das maiores audácias consiste

no epílogo colocado às devastadoras emoções suscitadas pelo desaparecimento dos protagonistas. A Despedida dos Deuses, com que termina o poema, não possui modelo literário, nem qualquer antecedente directo. Sai da imaginação conceptual do poeta. Tem uma função arquitectónica esclarecedora, e consegue o enorme feito de conseguir transmitir ainda (depois daquelas fortíssimas emoções!) uma última e sublime comoção.



3. A Fama do Poema (1594-1640)

Um poema, para o ser em plenitude, tem de ter leitores. Se é grande, tem de ter leitores grandes também. Foi este o caso, como veremos, de *Sepúlveda e Lianor*. Antes de ter sido impresso, já a fama do seu autor corria em Portugal e Espanha, apesar do desconhecimento do último produto da sua pena.⁶⁶ Antes de 1594, Corte-Real era, não apenas um poeta duas vezes impresso (o *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* em 1574 e a *Felicissima Victoria de Lepanto* em 1578), mas também um escritor reconhecido pela qualidade das suas composições. Contudo, a divulgação póstuma do texto sobre o desafortunado casal parece ter causado uma funda impressão, introduzindo uma dimensão nova na opinião geral acerca do poeta, a julgar pelos testemunhos que serão apresentados a seguir.

Pedro de Mariz, *Diálogos de Vária História*

O documento fundador da recepção do poema, e aquele que manifesta melhor a passagem dum apreço considerável pelo autor a uma admiração que só se concede às maiores obras de arte, é os *Diálogos de Vária História*, de Pedro de Mariz. Com uma primeira edição saída dos prelos no mesmo ano do *Sepúlveda* e outra que lhe é posterior em três a cinco anos, os *Diálogos* constituem, entre a edição original e a sua revisão e ampliação, testemunho significativo das mudanças na ordem do cânone poético português que estão a ocorrer na década de '90 do século XVI.⁶⁷ No que diz respeito a

⁶⁶ O supracitado epigrama de Pêro de Andrade Caminha deve ser entendido como reacção dum confrade a um texto *in progress* fornecido em privado, e não como sinal duma leitura generalizada anterior à *princeps* de 1594.

⁶⁷ A primeira edição: Pedro de Mariz, *Dialogos de varia historia em que sumariamente se referem muytas cousas antigvas de Hespanha...*, Coimbra: na Officina de Antonio de

Corte-Real, o texto de Mariz e as suas modificações, não somente são reveladoras duma alteração ao nível da consciência dos valores poéticos, e especialmente epo-narrativos, naquela época em Portugal, mas indicam também o momento fundacional nos moldes de recepção do *Sepúlveda* entre os mais importantes escritores ibéricos dos anos e décadas imediatamente seguintes.

Na primeira edição, Mariz – como assinalou o bibliógrafo Barbosa Machado – atribui, à margem, o termo *elegantíssimo*, em latim, à forma que Corte-Real deu ao relato da vitória de D. João de Castro sobre o sultão de Cambaia (está implícito que no poema do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*).⁶⁸ Exactamente o mesmo epíteto, mas desta vez em português e no corpo do texto, é concedido a um poeta nomeado apenas por perífrase e antonomásia. Referindo-se à célebre viagem inaugural de Vasco da Gama, Mariz escreve que os seus «inumeráveis perigos [...] pelo nosso Homero Lusitano em elegantíssimo Poema estão bastante encomendados à imortalidade».⁶⁹ A referência é obviamente a Camões. E se tanto ele como Corte-Real partilham o adjectivo *elegantíssimo*, é aqui claro que o autor de *Os Lusíadas* se avanta e se encontra, só, no cume do Parnaso lusitano.

Na edição de 1597-99, porém, quando o poema de *Sepúlveda e Lianor* já era conhecido do público, Mariz procede a curiosas alterações e acréscimos. Mantém a nota à margem sobre Corte-Real, mas reescreve o trecho sobre a viagem do Gama de tal forma que a referência a Camões desaparece inteiramente. Por outro lado, aumenta o número de alusões a um e outro poetas. O autor d'*Os Lusíadas* surge referenciado como «Luís de Camões em os seus famosos Lusíadas», «o nosso Camões» e «o verdadeiro Poeta Luís de Camões».⁷⁰ Por seu turno, Corte-Real serve agora de autoridade a propósito das acções do governador Nuno da Cunha na Índia e sobre a batalha naval de Lepanto.⁷¹ Em nenhum destes

Mariz, 1594. A segunda: Pedro de Mariz, *Dialogos de varia historia...*, Coimbra: na officina de Antonio de Mariz, 1597 ou 1598 (no cólofon: «acabouse de imprimir a segunda vez (...) 8 de Abril 1599»).

⁶⁸ Mariz, na edição de 1594, fl. 213v.

⁶⁹ *Ibidem*, fl. 185v.

⁷⁰ Sempre no Diálogo IV, respectivamente nas fls. 219r, 139v e 213v.

⁷¹ Respectivamente, no Diálogo V, cap. 1 (fl. 317r) e no Diálogo II, cap. 5 (fl. s/n).

casos se acrescenta uma palavra de louvor ao poeta além daquele «elegantíssimo» que já conhecíamos da edição de 1594. Todavia, há uma inovação profunda quando se relata brevemente o célebre naufrágio, pois aí Mariz aponta que Manuel de Sousa Sepúlveda,

...salvando toda a gente e algũa fazenda da fúria do mar, o não pôde fazer das mãos dos bárbaros Cafres, que com treições e enganos o roubaram, e lhe mataram muitos de sua companhia, e a ele e sua mulher e filhos constrangeram a passar a mais lastimosa morte que a miséria humana experimentou, como o verdadeiro Poeta Hieronymo Corte Real chora e canta no seu heróico Poema que ele dizia lhe saíra d'alma.⁷²



Rosto da Segunda edição dos Diálogos de Vária História de Pedro de Mariz, 1597-99

⁷² Diálogo V, fl. 334v. A expressão «que lhe saíra d'alma» vem a ser repetida ou plagiada pelo Padre Francisco Santa Maria no seu *Anno Historico, Diario Portuguez, Notícia Abreviada de pessoas grandes, e cousas notaveis de Portugal*, Lisboa: Domingos Gonçalves, 1744, tomo II, p. 241 (há uma edição de 1714 que não consultei).

Camões já não parece ser o “Homero Lusitano” e adoptou-se um curioso paralelismo: tanto ele como Corte-Real passam a merecer o título, laudativo mas ambíguo, de «o verdadeiro Poeta». A igualdade que o qualificativo *elegantíssimo* trouxe a ambos, destruída pela evidente superiorização d’*Os Lusíadas* na designação escolhida em 1594, foi retomada a um nível superior, em 1597-99, por uma verdadeira equivalência de valia entre os dois poemas. Acidentalmente ou não, nenhum agora se sobrepõe ao outro. Mesmo na hipótese de que a alteração tenha sido menos propositada e significativa do que nos parece, a verdade é que ela forjou a ideia de valorização paralela dos dois poetas portugueses que vamos encontrar em documentos posteriores.

Lope de Vega, da *Arcadia* às *Essequie*.

No romance pastoril maior intitulado *Arcadia*, que é também o seu primeiro grande êxito editorial, Félix Lope de Vega Carpio já coloca os dois poetas lusitanos em encómio paralelo. Numa “Exposición de los nombres Históricos, y Poéticos” incluída na obra desde a primeira edição de 1598, Lope de Vega evidencia a paridade dos épicos portugueses em frase construída a respeito do rio Tejo: «donde entra en el mar por la insigne Lisboa, el rarísimo Camoes y el estudioso Corte-Real le han dado inmortal nombre». ⁷³ No romance propriamente dito, tanto um como outro poetas haviam já sido mencionados, dessa vez numa lista vasta e aparentemente desordenada de autores ibéricos coevos. ⁷⁴ Aí, em meio a uma série de nomes, aparece referido Corte-Real, com o «excelente» Camões e o «toledano» Gregorio Hernández dum lado, e «don Francisco de Borja, comendador mayor de Montesa», do outro. ⁷⁵ Não podemos

⁷³ Nos exemplares que consultei das edições de 1598 e 1599 da *Arcadia* na Biblioteca Nacional de Espanha, não constava a “Exposición”, e assim o assinalei em trabalhos que publiquei anteriormente. A edição recente de Sánchez Jiménez (Madrid: Cátedra, 2012), porém, serve-se de exemplares da *princeps*, pertencentes a outras bibliotecas, que aparentemente incluem o mesmo apêndice.

⁷⁴ Lope de Vega, *Arcadia, prosas y versos*, ed. 1598, Livro V, fl. 292 (ed. 2012, p. 639).

⁷⁵ Este D. Francisco de Borja era pessoa próxima de Lope nessa altura, porquanto escreveu o prefácio do seu primeiro poema épico, *La Dragontea*, impresso no mesmo ano da edição *princeps* da *Arcadia*. Gregorio Hernández de Velasco, natural de Toledo, era

saber se as menções na *Arcadia* teriam já em conta o *Sepúlveda* elogiado por Pedro de Mariz, mas o certo é que este poema contribuiu decisivamente, como se verá, para que Lope de Vega tenha colocado Corte-Real no seu cânone de autores modernos.

O mais largo testemunho existente do apreço de Lope de Vega por poetas portugueses encontra-se no *Laurel de Apolo* de 1630, um conjunto de silvas onde se elogiam escritores de toda a Península. Não se tem reparado que na Silva Terceira, em modo de introdução, antes ainda de começar o rol de personalidades ilustres, Lope identifica a gente portuguesa sobretudo por dois acontecimentos e por dois poemas que os relatam:

- Su gente belicosa
 Pasó la Trapobana
 Con impulso divino y fuerza humana,
 Sujetando su mano poderosa
 20 Los etíopes rudos y abrasados,
 Y viendo los remotos horizontes
 De los cafres pintados,
 Bárbaros lotófagos arrogantes,
 Mares desnudos y vestidos montes,
 25 Teatro infausto de los dos amantes,
 Bellísima Leonor, Manuel de Sosa,
 Que hoy llora su tragedia lastimosa
 El mar, arrepentido
 De haberlos a su playa conducido,
 30 Cuando, abrazada con dos niños bellos,
 Bebió sua⁷⁶ almas, y ellos
 La suya al mismo tiempo, cuyas vidas
 De lágrimas, de fe, de amor nacidas,
 Pagó su esposo con perder el seso,
 35 Que no se debe más a un mal suceso.⁷⁶

melhor: lotófagos

s/

conhecido como tradutor castelhano do *Parto da Virgem* de Sannazaro e da *Eneida* de Virgílio, poemas épicos.

⁷⁶ Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, Silva III, vv. 16-35.

Os primeiros versos citam a Proposição d'Os *Lusíadas*, especialmente a primeira oitava em:

Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana.

«Taprobana», com metátese do *r*, e «força humana» são o nome próprio e a cláusula que identificam textualmente, por alusão, a epopeia de Camões. Trata-se da maior homenagem que se pode fazer a um poema: citá-lo e glosar-lhe o tema célebre, na convicção de que os leitores irão reconhecer o acto.

Rapidamente, porém, o passo desloca-se do Oriente para África (a partir de «los etíopes») e fica neste continente durante todo o restante parágrafo. Dos vinte versos, apenas três ou quatro não falam de África como «teatro» do caso trágico de Sepúlveda. O episódio é relatado n'Os *Lusíadas* pelo gigante Adamastor, e Lope de Vega mostra conhecê-lo daí, pois a silva castelhana manifesta contacto intertextual com os versos de Camões:

Verão morrer com fome os *filhos* caros,
Em tanto *amor* gerados e *nacidos*;
Verão os cafres, ásperos e avaros,
Tirar à linda dama seus *vestidos*;
Os cristalinos membros e preclaros
À calma, ao frio, ao ar verão *despidos*
(...)
E verão mais os olhos que escaparem
De tanto mal, de tanta desventura,
Os *dous amantes* míseros ficarem
(...)
Com *lágrimas* de dor, de mágoa pura,
Abraçados, as *almas* soltarão...⁷⁷

Mares *desnudos* y *vestidos* montes,
Teatro infausto de *los dos amantes*,

⁷⁷ Os *Lusíadas*, V, 47-48

Bellísima Leonor, Manuel de Sosa,
 Que hoy llora su tragedia lastimosa
 El mar, arrepentido
 De haberlos a su playa conducido,
 Cuando, *abrazada* con dos *niños* bellos,
 Bebió sus *almas*, y ellos
 La suya al mismo tiempo, cuyas vidas
 De *lágrimas*, de fe, de *amor nacidas*...

Algumas palavras e expressões camonianas parecem ter-se impresso nitidamente na memória de Lope de Vega. Contudo, a versão da história contada pelo poeta espanhol é diversa. Com efeito, a união dos amantes na morte é substituída no texto castelhano pela união mortal de Lianor com os filhos. A citação, no mesmo passo, dum hemistíquio da Proposição do *Sepúlveda*, não deixa lugar a dúvidas sobre donde vem a mudança: «Bellísima Lianor/Bellísima Leonor». Lope de Vega começa por aludir ao nosso poema tal como aludiu a *Os Lusíadas*, ou seja, tomando-lhe uma cláusula do exórdio.⁷⁸ Pode ser outrossim que o último sintagma do parágrafo constitua outra referência ao primeiro do *Sepúlveda*: «que no se debe más a *un mal suceso*» aludirá eventualmente ao início mesmo do poema de Corte-Real, «um sucesso infelice».

Mas o compromisso do *Laurel de Apolo* para com o *Sepúlveda* e *Lianor* parece ser maior ainda. Adivinha-se por trás da concepção original de alguns dos versos de Lope a forte impressão dum trecho muito específico de Corte-Real. Comparem-se os passos seguintes:

Não fica só Lianor na casa infausta,
 Que de um tenro filhinho se acompanha,
 Que a luz vital gozou quatro perfeitos
 Anos, ficando o quinto interrompido.
 Ali co'a morta mãe o filho morto,
 Ambos com morto amor em terra jazem.
 Ela lhe nega o branco, amado peito,

⁷⁸ Corte-Real utiliza o hemistíquio «Bellísima Lianor», com *Lianor* como dissílabo, não somente na Proposição (v. 5), mas também em vários outros pontos do texto. Lope de Vega parece ter-se dado conta do carácter representativo da expressão, como talvez tenha acontecido também com «força humana» para *Os Lusíadas*.

E ele o doce, materno, amado gosto.
 Ambos na solitária praia ficam
 Junto das grossas ondas sepultados⁷⁹

Teatro infausto de los dos amantes,
 Bellísima Leonor, Manuel de Sosa,
 Que hoy llora su tragedia lastimosa
 El mar, arrepentido
 De haberlos a su playa conducido,
 Cuando, abrazada con dos niños bellos,
 Bebió sus almas, y ellos
 La suya al mismo tiempo.

É certo que o texto português fala de Lianor com um filho, enquanto o de Lope refere dois. Mas, além da semelhança entre «casa infausta» e «teatro infausto», e do termo comum «praia/playa», ausentes ambos da passagem respectiva d'*Os Lusíadas*, o trecho de Corte-Real parece ter inspirado em Lope de Vega a ideia de reciprocidade negativa entre mãe e filhos, transformando o naturalismo típico do poeta português numa formulação conceptista. A relação entre os dois trechos é reveladora. Dificilmente se imagina o conceito do texto castelhano, em que a morte se traduz por imagens líquidas,⁸⁰ sem o fundo do poema de Corte-Real, onde sobressai a amamentação como signo do afecto entre mãe e filho, quebrado por uma desolação brutal. E assim, através de exórdios e sintagmas específicos, o *Sepúlveda* e *Os Lusíadas* surgem entrelaçados na memória alusiva de Lope de Vega.

No mesmo *Laurel de Apolo*, alguns versos mais abaixo, volta a surgir Corte-Real, mas desta vez mencionado pelo nome. De novo, entrelaçado com referências a Camões:

Llegando pues la Fama
 A la mayor ciudad que España aclama
 Por justas causas despertar no quiso
 (Y fue discreto aviso)

⁷⁹ Ed. 1594, Canto XVII, fl. 201v.

⁸⁰ O pranto do mar, a imagem de “beber as almas” e a aliteração das consoantes ditas “líquidas” *ll* e *rr*.

- 70 Al gran Sa de Miranda,
 Que le dexé Melpomene le manda.
 Y al divino Camoes:
 En indianos aloes
 Que riega el Ganges y produze Hidaspes,
- 75 Durmiendo en bronze, porfidos y jaspes
 (Fortuna estraña que al ingenio aplico
 La vida pobre, y el sepulcro rico)
 Porque si despertaran,
 Y a las Cortes Parnásides llevaran,
- 80 Docto Corte Real, tu nombre solo,
 Aun no quedara con el suyo Apolo,
 Como lo muestran oy vuestras Lusiadas
 Prostrando Eneidas, y venciendo Iliadas.
 Que triste suerte, que notables penas,
- 85 Acabada la vida, hallar Mecenas!
 Mas no por eso puede
 Dexar de ser gloriosa vuestra fama.

Os versos 81, 84 e 85 referem-se aos problemas mecénaticos de Corte-Real. Assim o pensou João Franco Barreto,⁸¹ assim o achamos nós. No contexto dos versos de Lope de Vega, o *Sepúlveda e Lianor* deve ser o poema que “achou Mecenas” só depois da morte do seu autor (v. 85). No entanto, é provável que as sortes de ambos os poetas portugueses estejam a ser descritas em simultâneo.⁸² Assim, no dístico sobre as «Lusiadas» (vv. 82-83) e no verso sobre a fama (87), o pronome possessivo traduz um duplo referente, Camões e Corte-Real, uma vez mais associados. Ambos são levados às «Cortes Parnásides», quer dizer, ao monte Parnaso onde reinam os

⁸¹ Na sua *Biblioteca Lusitana*, manuscrito do século XVII cuja fotocópia se encontra nos usuais da sala de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal.

⁸² Não se conhece nenhum poema épico de Camões além d’*Os Lusíadas* e estes foram impressos em vida do autor. É verdade que as *Rimas* do mesmo poeta esperaram cerca de quinze anos depois da sua morte para saírem à luz, mas tudo indica que Lope de Vega não estava aqui a pensar na lírica. Por outro lado, o poeta castelhano já conhece a tradição literária que atribuíra aos coevos ingratidão para com Camões, como se vê do soneto que imprimiu nas *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos* que começa “En esto de pedir, los ricos, Fabio”. E o verso 77 deste passo do *Laurel de Apolo* alude inequivocamente à mesma tradição.

maiores poetas, e ambos merecem, apesar da falta de apoios, «fama gloriosa» pelas suas obras, que “prostram” Virgílio e “vencem” Homero. As alusões concretas de Lope de Vega ao *Sepúlveda* no trecho anterior da mesma silva, já aqui referenciado, fazem crer que é sobretudo este o poema de Corte-Real que ele trata de enlaçar e homenagear com *Os Lusíadas*.

Depois da *Arcadia* e do *Laurel de Apolo*, Corte-Real surge ainda entre as leituras de Lope de Vega em *La Dorotea*, obra impressa em 1632. Numa pequena lista de damas celebradas em poesia, não falta a protagonista do *Sepúlveda*, precisamente a concluir a enumeração:

DOROTEA: ¿Qué mayor riqueza para una mujer que verse eternizada? Porque la hermosura se acaba, y nadie que la mire sin ella cree que la tuvo; y los versos de su alabanza son eternos testigos que viven con su nombre. La Diana de Montemayor fué una dama natural de Valencia de Don Juan, junto a León; y Ezla, su río, y ella serán eternos por su pluma. Así la Fílida de Montalvo, la Galatea de Cervantes, la Camila de Garcilaso, la Violante de Camoens, la Silvia de Bernaldes, la Filis de Figueroa, la Leonor de Corte Real.⁸³

Foi certamente em parte pela compreensão da importância que Lope de Vega atribuía à poesia de Corte-Real que as *Essequie Poetique* de 1636, reunidas postumamente em sua honra provavelmente por D. Juan Antonio de Vera y Figueroa, conde de la Roca, incluem o poeta português no desfile que acompanha a coroação simbólica da *fénix de los ingenios*.⁸⁴ Presentes ao templo onde se comemora alegoricamente o triunfo de Lope de Vega, aparece gente de Grécia, Roma, Itália e Espanha. Entre os homens desta última região, uns poucos encontravam-se especialmente próximos de Apolo, patrono da alta poesia, quer dizer, eram poetas especialmente grandes e ilustres. Eis a transcrição do passo relevante:

⁸³ Acto II, cena 2. Repare-se que, dos oito poetas mencionados, exactamente metade eram espanhóis e metade portugueses: Montemor, Camões, Bernardes e Corte-Real.

⁸⁴ Sobre as *Essequie* e a investigação em torno do labiríntico problema da sua autoria, vide a recensão de Hannah E. Bergman na *Hispanic Review*, vol. 34, nº2, 1966, pp. 163-8. Devo esta referência e a detecção do nome de Corte-Real no texto italiano à gentileza e sabedoria amigas de Mercedes Blanco.

Uscì il Diafano Legislatore del giorno, Apollo Sacro, dall'Oriente del suo Palazzo, e s'incamminò al Tempio, precedendoli avanti magnifico stuolo di uomini Greci, Latini e Toscani, e più vicini alla sua persona alcuni Spagnuoli (per esser giorno dedicato all'onore del loro Poeta), fra i quali erano li più immediati al Delio Principe, Gio. de Mena, Garzilaso, Camoes, li due Luperzij, Don Diego de Mendoza, il Conte de Salinas, Herrera, Boscán, Figueroa, Ausias March, Arguixo, Medrano, Corterreal, Lobo, e Gongora.

O catálogo é caótico o bastante; suficiente, porém, para determinar um gosto já relativamente fixado. Não há nele pessoas vivas em 1636. Corte-Real é um dos raros espíritos que esta alegoria resolveu dever inserir na homenagem, implicitamente considerando-o um clássico e um dos poetas que mais inspiraram o homenageado.

Em suma, o poeta português acompanhou a carreira literária de Lope de Vega desde o princípio, e não foi esquecido sequer nas exéquias honoríficas compostas em seu louvor. Na *Arcadia* e no *Laurel de Apolo*, especialmente, vigora o modo de canonização promovido pela primeira vez por Pedro de Mariz na segunda edição dos *Diálogos de Vária História*, ou seja, Camões e Corte-Real são, ao mesmo nível, os maiores poetas heróicos de Portugal, e aqueles que desafiam a preponderância dos Antigos.

Cervantes, da *Viaje del Parnaso* ao *Persiles*⁸⁵

Rodríguez Marín apontou duas ou três coincidências entre a epopeia d'*Os Lusíadas* e a *Viaje del Parnaso*, o poema-paródia de Miguel de Cervantes impresso em 1614.⁸⁶ Um dos casos mencionados pelo filólogo diz respeito ao capítulo V (versos 109 e seguintes), onde aparece Vénus a interceder junto de Neptuno em prol dos maus poetas. Rodríguez Marín sugere aí a presença duma relação ao burlesco com o colóquio entre Vénus e Júpiter na epopeia de Ca-

⁸⁵ Retomo aqui matéria que publiquei anteriormente em capítulo do volume de Lara Vilà (ed.), *Estudios sobre la Tradición Épica Occidental (Edad Media y Renacimiento)*, Madrid – Bellaterra, 2011.

⁸⁶ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, edición de Francisco Rodríguez Marín, Madrid: C. Bermejo, 1935.

mões. De forma jocosa, Cervantes teria querido focar a utilização sedutora das roupagens de Vénus n'Os *Lusíadas*, e daquilo que por elas se esconde:

Los dioses que se ven, se respetaron,
 Y haciendo sus zalemas a lo moro,
 De verse juntos en extremo holgaron.
 Guardáronse real grave decoro,
 Y procuró Ciprinia en aquel punto
 Mostrar de su belleza el gran tesoro.
 Ensanchó el verdugado, y dióle el punto
 Con ciertos puntapiés, que fueron coces
 Para el dios que las vio y quedó difunto.⁸⁷

Na verdade, a coincidência verbal entre Cervantes e *Os Lusíadas* (Canto II, 37) parece-me nula, mas a alusão possui vivacidade suficiente para ser admissível, dentro do quadro caricatural que o autor aplica à mitologia clássica. É de reter que já o episódio de Camões graceja com as divindades greco-romanas, o que permitiria concluir que Cervantes gostava de parodiar trechos, ainda que épicos, com o seu quê de cómico e de burlesco.

Mas a epopeia de Camões não é o único poema português a experimentar com o deleite jocoso potenciado pelos deuses. Propenho, com efeito, que Cervantes entendeu bem isto mesmo quando enlaçou a reacção de Neptuno às mostras da deusa amorosa (*quedó difunto*) com a aparição de outra personagem susceptível aos encantos femininos. E que personagem é esta?

Un poeta llamado Don Quincoces
 Andaba semivivo en las saladas
 Ondas, dando gemidos y no voces.
 Con todo, dijo en mal articuladas
 Palabras: «Oh señora, la de Pafos
 Y de las otras dos islas nombradas,
 Muévate a compasión el verme gafo

⁸⁷ *Viaje del Parnaso*, V, vv. 115-123.

De pies y manos, y que ya me ahogo
 En otras linfas que las de garrafo.
 Aquí será mi pira, aquí mi rogo,
 Aquí será Quincoces sepultado...⁸⁸

Ora, este breve episódio recorda imediatamente a reacção física e psicológica de Proteu à aparição e presença de Lianor no Canto VI do *Sepúlveda*:

Alça os olhos o velho, firma-os fixos
 Nos olhos de Lianor, e não podendo
 Sofrer a viva luz e ardente raio
 Que o frio coração penetrou dentro,
 Desatinado salta, e nas inchadas,
 Claras ondas se esconde, mas tremendo
 Aparece outra vez, sem força e fraco,
 Com sinais de mortal, duro accidente.
 Já sumido nas ondas, já sobre elas,
 O triste em tombos anda, quasi morto.
 Cego, tonto, já corre, já se pára,
 Já sem sentido cai, já se levanta.⁸⁹

Don Quincoces comporta-se como Proteu no episódio do poema português, em versos que detêm contacto semântico e lexical. «Andaba semivivo» em Cervantes, «anda quasi morto» em Corte-Real; «en las saladas/ondas», diz a *Viaje*, «nas inchadas/claras ondas», diz o *Sepúlveda*.

Mas há mais. Como a figura cervantina no excerto citado, Proteu profere discursos no Canto Sexto «com profundo gemido», como quem «geme» ou «gemendo». Os termos da fala de cada personagem também se assemelham. A certa altura, Proteu começa: «Ó bela... mova-te...» (fl. 66v), enquanto o desgraçado poeta da *Viaje*, recordemo-lo, diz: «Oh señora... muévate». A asserção de que Don Quincoces está «gafo/de pies y manos», isto é, paralítico, tem equivalente directo na enfermidade que assalta Proteu por excesso

⁸⁸ *Ibidem*, vv. 124-134.

⁸⁹ Ed. 1594, Canto VI, fl. 60v.

de emoção, estado que Corte-Real chega a comparar, num elaborado símile daquele Canto, precisamente a uma catalepsia ou rigidez muscular (fl. 62v). Até as repetições anafóricas com que a personagem de Cervantes termina o seu discurso parodicamente autoflagelador («aquí... aquí... aquí») parecem tirar inspiração rítmica dum maneirismo proeminente na autovitimização de Proteu:

*A mim persiga Amor, a mim maltrate,
Soberbo a mim se mostre, esquivo e duro.*

[...]

*Ó doce vida minha, olha que morro,
No meio de mil males arrastado,
Olha esta língua muda, olha o trabalho
Do meu cansado e triste pensamento.*

[...]

*Vem, alma minha, vem, vem descuidada,
Descobre-me esse rosto tão fermoso.*

[...]

*Vira esses olhos já, vira esses olhos
Ao penetrante ardor do peito enfermo.*

[...]

*Onde te vás, cruel? Onde me levas
Por força assi roubada esta alma minha?*⁹⁰

Na *Viaje del Parnaso*, o efeito “mortífero” de Vénus sobre Neptuno como que se traslada para a imobilidade impotente de Don Quincoces, modelado no já de si grotesco e pseudo-moribundo Proteu do poema marinho de Corte-Real. Não parecem restar dúvidas de que, talvez em justaposição com um intertexto camoniano, Cervantes alude consistentemente a um episódio da obra épica de Corte-Real.

A sensibilidade cervantina a motivos temáticos e características de versificação presentes no *Sepúlveda* regressa na última obra do prosador máximo da língua espanhola, *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, ficção publicada póstuma em 1617. Em torno do capítulo 10.º do Livro I dessa epopeia romanesca em prosa,

⁹⁰ *Ibidem*, fls. 62r – 67v (vv. 309-10, 369-72, 529-30, 549-50 e 563-4), itálicos meus.

...se travou a lenda de uma estreita amizade e do aproveitamento da sua figura para a personagem que na novela cervantina aparece com o nome de Manuel de Sousa Coutinho. É muito pouco provável que a fonte da história narrada nesse texto romanesco fosse uma biografia contada pelo português ao castelhano durante os arrastados dias de um penoso cativo. Será mais prudente e próximo da verdade admitirmos, com Camilo Castelo Branco, que Cervantes apenas o conheceria de nome e que o nome lhe aproveitou, como simples recurso estético, numa aventura de amor novelesco...⁹¹

Esta conclusão autorizada e prudente não impede, porém, que Cervantes tenha procedido com o habitual descaso, mais ou menos fingido, dando à sua personagem e às suas produções nomes diferentes daqueles que podemos saber da genealogia e da documentação, mas de alguma forma intimamente ligados a estes. Algo de semelhante se terá passado com «Manuel de Sosa Coitiño». Especialmente um Manuel de Sousa identificado como português e apaixonado por uma «Leonora» com quem pretende casar-se. Assim, Manuel de Sosa Coitiño na epopeia em prosa de Cervantes tem muito a ver com Manuel de Sousa Sepúlveda na epopeia em verso de Corte-Real.

Mas a certeza sobre a relação intertextual estabelece-se onde a memória alusiva de Cervantes descreve a beleza e as vestes de Leonora, pronta para o matrimónio em Portugal, com traços indesmentíveis de Lianor, quando se apresta para o seu matrimónio em Goa:

Cervantes, *Persiles y Sigismunda*

Libro Primero, capítulo 10: *De lo que contó el enamorado portugués* (edición de Avalle-Arce)

Llegué al monasterio, que real y pomposamente estaba adornado. Salieron a recebirme casi toda la gente principal del reino, que allí aguardándome estaba, con infinitas señoras de la ciudad, de las más

⁹¹ Aníbal Pinto de Castro, "Introdução" in Frei Luís de Sousa, *Vida de D. Frei Bertolameu dos Mártires*, Lisboa: INCM, 1984, pp. xvi-xvii.

principales. Hundíase el templo de música, así de voces como de instrumentos, y en esto salió por la puerta del claustro la sin par Leonora, acompañada de la priora y de otras muchas monjas, vestida de raso blanco acuchillado con saya entera a lo castellano, *tomadas las cuchilladas con ricas y gruesas perlas*. Venía forrada la saya en tela de oro verde; traía los cabellos sueltos por las espaldas, tan rubios que deslumbraban los del sol, y tan luengos, que casi besaban la tierra; la cintura, collar y anillos que traía, opiniones hubo que valían un reino [...] Estaba hecho un modo de teatro en mitad del cuerpo de la iglesia, donde desenfadadamente y sin que nadie los empachase se había de celebrar nuestro desposorio. Subió en él primero la hermosa doncella, donde al descubierto mostró su gallardía y gentileza. Pareció a todos los ojos que la miraban lo que *suele parecer la bella aurora al despuntar del día, o lo que dicen las antiguas fábulas que parecía la casta Diana* en los bosques, y algunos creo que hubo tan discretos que no la acertaron a comparar sino a sí misma.

Corte-Real, *Sepúlveda*

Canto IV: *Neste quarto canto se celebra o casamento...*

Do paterno aposento sai a dama
 Por espanto julgada ali entre todos,
 Os ares alegrando com tal graça
 Que a bela Citareia se lhe humilha.
 Dos seus louros cabelos leva feitas
 Em torno da cabeça ãas laçadas
 Guarnecidas de perlas de alto preço
 Com estranho lavor de obra admirável.
 Leva ricos firmais que os olhos cegam
 Com vivo resplendor de puros raios,
 Mas se ela os olhos alça, outros despede
 Que sem remédio ardendo deixam almas.
 Leva roupa comprida ao francês uso,
 De ãa seda que à cor do prado excede,
 Justa no corpo até à cintura, e dela,
 Afastando-se, em roda a terra toca.

Largas mangas em mil golpes *cortadas*,
Tomadas com botões de grossas perlas,
 E o branco, liso colo rodeado
 Da beleza que só Bisnagá cria.
 Ûa ditosa cinta estreitamente
 O bellissimo corpo abraça, e creio
 Que disto o Sousa tanto cioso iria
 Quanto a todos os mais faria enveja.
 Cai-lhe do ombro esquerdo um rico manto
 Na mesma seda e cor conforme à veste. [...]
 Não cabem pelas ruas os que vinham
 Por ver as graças mil de seu sembrante.
Qual a fermosa aurora se nos mostra
Em primavera rosas derramando
Ao derrador do céu, ou qual Diana
 Quando do amado irmão toma luz pura,
 Tal se mostra Lianor...

Os textos partilham certos pressupostos culturais, sobre a *efficitio* da mulher jovem e bela, sobre os vestidos de casamento, sobre ideais de presença carismática. Mas para além de tudo isso, existe uma intertextualidade concreta. Ambos representam vestidos de seda («raso», em castelhano), têm preferência pelo verde (a «cor do prado» e a «cor conforme à veste» no português), mencionam jóias, colares, cintos e golpeados, e enquanto o poeta luso fala de «roupa comprida ao francês uso», o *Persiles* prefere, para aquele matrimónio português, «saya entera a lo castellano»... Há sobretudo dois momentos de inconfundível palimpsesto, assinalados em itálicos: primeiro, aquele onde os cortes nos vestidos são, nos trechos espanhol e português, presos por pérolas; depois, numa apropriação deliberada, Cervantes serve-se dum duplo símile com a mesma alternativa entre a Aurora e Diana que se encontra no excerto de Corte-Real.⁹²

⁹² O duplo símile de Corte-Real inspirou-se provavelmente na passagem em prosa de Sannazaro onde se descreve a bela Amaranta: «divenne non altrimenti vermiglia nel viso che suole talvolta il rubicondo aspetto de la incantata luna, o vero ne lo uscire del sole la purpurea aurora mostrarsi a' riguardanti» (*Arcadia*, IV, 9). A ausência de outros pontos

Impõe-se, por conseguinte, uma reinterpretação da obra de Cervantes, e particularmente deste episódio do “enamorado português”, à luz duma alusividade inteiramente nova.⁹³ As festas dos esponsais no *Sepúlveda*, senão o poema de Corte-Real em todo o conjunto significativo da história trágico-amorosa que relata, estimulou a imaginação literária cervantina no *Persiles*, como a grotesca figura de Proteu o fez para a *Viaje del Parnaso*. Os últimos anos da carreira literária do grande prosador absorveram variadamente, de temas a estilemas, o grande poema narrativo português.

Calderón, *A secreto agravio, secreta venganza*

A ligação íntima entre a recepção de Corte-Real e a de Camões que encontrámos na *Arcadia* e no *Laurel de Apolo* de Lope de Vega, bem como na *Viaje del Parnaso* de Cervantes, acontece também na obra de Pedro Calderón de la Barca, outra figura de primeira linha da literatura do *Siglo de Oro*. Com efeito, um dos seus “dramas de honra” da década de 1630,⁹⁴ *A secreto agravio, secreta venganza*, não somente é montado sobre fundo lusitano, mas é também imediatamente associado às duas narrativas épicas maiores do país. Destas, é a segunda, o *Sepúlveda*, aquela que possui função mais palpável na obra de Calderón. Numa acção em que não só o cenário mas também o carácter português da maioria das personagens se aliam a um enredo de amores, ciúmes, matrimónio e homicídio, há uma cena quase a iniciar a peça em que a ligação ao poema de Corte-Real assume particular relevo.

de contacto com a descrição italiana, porém, não deixa dúvidas de que Cervantes, na composição da figura de Leonora, teve sobretudo em mente o poema português.

⁹³ O desconhecimento do *Sepúlveda* e da importância de que se revestiu a leitura do poema português no universo literário do *Siglo de Oro* continuará, se não for corrigido, a induzir em erros de interpretação, como sucede numa obra de qualidade como o livro de Giuseppe Grilli, *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004 (vide pp. 209-17 sobre o tópico do “viajante português” e este episódio do *Persiles*).

⁹⁴ Existe um manuscrito da peça datado de 1635 na Biblioteca Nacional de Espanha. A primeira edição é a da *Segunda parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, de 1637.

Estamos na “Primeira Jornada” do drama. Don Juan da Silva, recém-regressado a Lisboa vindo do Oriente, conta a Don Lope de Almeida, aquele que será o protagonista da tragédia familiar em torno da qual revolve o drama de Calderón, a história que viveu em Goa. Essa história indiática reflecte *avant la lettre* muito daquilo que irá acontecer no resto da intriga.

Como pórtico da fala de D. Juan, vem a recordação d’Os *Lusíadas*:⁹⁵

La nobleza lusitana
de su fortuna fió
100 naves, que ciertas exceden
las fingidas de Jasón.
Dejo esta alabanza a quien
pueda con más dulce voz
contar los famosos hechos
105 de esta invencible nación,
porque el gran Luis de Camoes,
escribiendo lo que obró,
con pluma y espada muestra
ya el ingenio, ya el valor
110 en esta parte.

Uns versos mais abaixo, então, narra-se a história particular que tanto relevo tem para conhecer o impacto do poema de Corte-Real, em particular do seu Canto Primeiro, no espírito do dramaturgo espanhol:

Había en Goa una señora,
hija de un hombre a quien dio
grande cantidad de hacienda
125 codicia y contratación.
Era hermosa, era discreta,
que, aunque enemigas las dos,
en ella hicieron las paces

⁹⁵ Transcrevo da recente edição de Erik Coenen, Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*, Madrid: Cátedra, 2011.

- hermosura y discreción.
 130 Servila tan venturoso
 que merecí algún favor;
 pero ¿quién ganó al principio
 que a la postre no perdió?
 ¿quién fue antes tan felice
 135 que después no declinó?,
 porque son muy parecidos
 juego, fortuna y amor.
 Don Manuel de Sosa, un hombre
 – hijo del gobernador
 140 Manuel de Sosa – por sí
 de mucha resolución,
 muy valiente, muy cortés,
 bizarro y cuerdo – que yo,
 aunque le quité la vida,
 145 no he de quitarle el honor –,
 de Violante enamorado
 – que este es el nombre que dio
 ocasión a mi ventura
 y a mi desdicha ocasión –,
 150 en Goa públicamente
 era mi competidor.
 Poco cuidado me daba
 su amorosa pretensión,
 porque siendo, como era,
 155 el favorecido yo,
 la pena del despreciado
 hizo mi dicha mayor.

As semelhanças deste enredo com o dos Cantos iniciais do *Sepúlveda* saltam à vista. A história, inserida como é numa modulação dramática e teatral, oferece-se da perspectiva de um dos protagonistas e não dum narrador exterior à acção. Mas em quase tudo o resto pressentem-se alusões aos versos de Corte-Real. São dois pretendentes à mesma dama, um dos quais com o mesmo nome e apelido do herói da epopeia portuguesa. Calderón troca papéis: o governador do Estado da Índia é pai dum dos pretendentes e não da

amada; o pretendente com êxito aparente nos desejos da dama é o outro (D. Juan da Silva; no *Sepúlveda*, Luís Falcão), e não Manuel de Sousa. Mas a sintonização com o texto de Corte-Real é patente e constante.

A dama, cujo nome é estranho à alusividade luso-hispana (a protagonista de *A secreto agravio, secreta venganza*, chamar-se-á, porém, Leonor...),⁹⁶ é filha dum homem que se fez rico por motivos menos do que virtuosos (vv. 123-5), exactamente como Garcia de Sá no nosso poema:

Trata-se o grande dote, desejado
Do pai, que busca só bens da fortuna,
Só riquezas pretende.⁹⁷

* A declaração de que o pai de Lianor se movia por cobiça parece transplantada para as redondilhas de Calderón e para o pai de Violante.

† As interrogações retóricas que classificam, juntos, jogo, fortuna e amor (vv. 132-7), assemelham-se inusitadamente à série de interrogações com que Corte-Real abre o Canto Sexto, pensando no casal infortunado:

Quem se viu enlevado em suas dilícias
Que não sentisse o fim, amargo e triste?
[...]
Quem fundamento fez de seus prazeres
Que em lágrimas e dor não acabasse?⁹⁸

Pero ¿quién ganó al principio
Que a la postre no perdió?
¿Quién fue antes felice
Que después no declinó?

⁹⁶ Terá Violante algo a ver com Camões? Recorde-se o nome da amada camoniana que Lope de Vega fixou em *La Dorotea*, citada acima. A ser o caso, acentuar-se-ia o entrelaçamento dos dois épicos portugueses na memória intertextual hispânica.

⁹⁷ Canto I, vv. 584-6.

⁹⁸ Ed. 1594, Canto VI, fl. 36v.

O carácter do amante D. Juan, mais uma vez numa troca de situações, contacta termos utilizados para descrever o estado de espírito de Manuel de Sousa no poema português, especialmente nos dois últimos versos:

la pena del despreciado
hizo mi dicha mayor.

E vendo-se ele ser o mais perdido
Julga-se com razão por mais ditoso.⁹⁹

Embora o referente seja outro, a antítese – ou seja, a forma textual assumida pela ideia – é quase idêntica. O *Sepúlveda e Lianor* parece contaminar o drama de Calderón também ao nível da letra.

Não falta sequer a Cena do Passeio, como no Canto Primeiro de Corte-Real. Se, no *Sepúlveda*, o passeio inicia a reciprocidade amorosa que, só mais tarde, levará ao assassinio dum dos pretendentes, em Calderón o passeio é o próprio cenário do crime referido já no texto supracitado («le quité la vida», v. 144). Também a comparação da dama com o sol une os dois passeios, calderoniano a nascente, português a poente, ambos em Goa:

Un día que el sol hermoso
salía – ¡pluguiera a Dios
sepultara eterna noche
su continuo resplandor! –
salió con el sol Violante:
bastaba pedirle yo
que aun el uno no saliera,
para que salieron dos.¹⁰⁰

E assi como se vê (quando é trasposto
O claro sol) o ar ficar sombrio,
Envolto em manto negro da confusa,
Húmida, tenebrosa, muda noite,

⁹⁹ Canto I, vv. 314-15.

¹⁰⁰ *A secreto agravio...*, vv. 158-165.

Assi no coração do triste amante
 Um cerrado bulcão fica estendido
 Que todo ali o cobre e assombra, quando
 O seu fermoso sol perdeu de vista.¹⁰¹

A companhia que lhes segue as passadas, observando, não é diferente:

Violante. Iba tan airosa
 que allí ninguno dejó
 de poner el alma en ella.¹⁰²

Sabido este caminho, vão trás ela
 Seguindo-a muitos olhos, muitas almas,
 E muitos corações todos rendidos.¹⁰³

Um estudo da concepção geral do drama de Calderón à luz do poema de Corte-Real poderia evidenciar ainda mais pontos comuns. O texto lusitano terá fornecido a Calderón talvez o exemplo mais poderoso do estereótipo dos portugueses concebido pelos castelhanos da época: amadores e ciumentos.¹⁰⁴ A própria questão da honra, tão decisiva em *A secreto agravio, secreta venganza* e tão ligada à sistemática referenciação do suposto carácter dos portugueses, encontra representante evidente na configuração inicial do enredo humano no *Sepúlveda*. Garcia de Sá, tal como é retratado pelo poeta, exhibe abundantemente os perigosos excessos da honradez:

...brama e arde em fúria
 O colérico pai, que prometido
 E dado tem palavra ao Falcão, e antes
 A vida perderá que não cumpri-la.
 [...]

¹⁰¹ Canto I, vv. 548-555.

¹⁰² *A secreto agravio...*, vv. 178-180.

¹⁰³ Canto I, vv. 341-3.

¹⁰⁴ Erik Coenen, na introdução à edição que seguimos, faz observações importantes sobre o aspecto "português" do drama calderoniano, nas páginas 61-64.

«A palavra que tenho ao Falcão dada,
 Por mim será cumprida, e não presuma
 Levar Manuel de Sousa o que me manda
 Dizer avante mais, pois é escusado,
 Que primeiro estas mãos serão verdugo
 Da filha que nasceu pera matar-me,
 Primeiro a enterrarei viva, que passe
 Esta falta por mim, tendo ela a culpa.»¹⁰⁵

Certamente que Calderón não precisava da violência destas palavras, em que os imperativos da honra têm mais importância do que os da vida, para elaborar uma reflexão dramática em torno do tema, mas é bem possível – especialmente no quadro da intertextualidade aqui observada – que elas tenham trazido algum contributo para a concepção da peça.

Na intriga do drama calderoniano, tem particular importância a ocultação do crime. Don Lope de Almeida, o protagonista, mata a esposa e o amante dela, mas nunca vem a publicar-se a sua culpa nessas mortes. No *Sepúlveda*, Manuel de Sousa assassina o rival, mas nenhuma outra personagem dá mostras de conhecer o segredo. Uma das coisas que Don Lope aprende com a narrativa dos infortúnios goeses de D. Juan da Silva é que o crime de honra não compensa se é cometido às claras. Em paralelo, quase poderíamos acrescentar que uma das coisas que Calderón aprendeu com o poema de Corte-Real foi a reflectir sobre a questão do homicídio supostamente honroso. A ligação que o poeta português estabelece entre o crime e o castigo de *Sepúlveda* não existe nas outras versões do naufrágio – recorde-se que Camões, por exemplo, o transforma num dos exemplos de castigo do atrevimento português em cruzar os oceanos. A concepção de Corte-Real, para todos os efeitos, surgiria como poética aos olhos de Calderón, e cheia de interesse para realizar dramaticamente, mediante enredos onde amor, ciúme e honra alternam com mortes por infortúnio e assassinios dissimulados.

¹⁰⁵ Canto I, vv. 616-19 e 628-35.

Solórzano Pereira e Tirso de Molina

Entre os vários outros autores que são testemunha da fama de Corte-Real no mundo hispânico, dois têm interesse especial para o conhecimento da recepção do *Sepúlveda e Lianor*.

Um deles é Juan de Solórzano y Pereira, célebre historiador e respeitadíssimo intelectual, em cujo monumento histórico-jurídico *Disputationes De Indiarum Jure*, dedicado às chamadas Índias Ocidentais, utiliza, no Livro Primeiro, um rol substancial de fontes portuguesas acerca do império oriental lusitano. Entre estas, contam-se os *Diálogos de Vária História* de Pedro de Mariz (a quem Solórzano chama “Damariz”). Seja por influxo desta fonte, seja por acesso a outras, o autor nomeia Corte-Real como um dos grandes cantores de matérias orientais, emparelhando-o com Camões:

Plurima etiam elegantissimis carminibus Lusitano sermone cecinerunt Ludov. Camoës, & Hiero. de CorteReal, quos non iniuria Virgilio, & Horatio pares esse, quis dixerit.¹⁰⁶

A mais recente equipa de tradutores espanhóis da obra de Juan Solórzano verteu este passo da seguinte forma:

Muchas hazañas cantaron también en bellísimos versos Luis Camoens y Jerónimo de Corte Real, que sin agravio podría uno afirmar que corren parejas con Virgilio y Horacio.¹⁰⁷

O emprego de *elegantissimis* para os dois poetas sugere que o historiógrafo espanhol consultou a primeira edição dos *Diálogos* de

¹⁰⁶ Eis o título da primeira edição, donde citei: *D. Philip. IV. Hisp. et Ind. regi opt. max. Ioannes de Solorzano Pereira [...] Disputationem de Indiarum iure, sive de iusta indiarum Occidentalium inquisitione, acquisitione, et retentione. Tribus Libris Comprehensam. Madrid: Francisco Martínez, 1629, p. 30, col. b – p. 31, col. a. Na segunda edição, de Lyon, 1672, a frase respeitante aos poetas portugueses apresenta-se ligeiramente diferente, mas não afectando o conteúdo: «Plurima etiam elegantissimis carminibus, Lusitano sermone cecinerunt Ludovic. Camoës, & Hieron. de Corte Real, quos non iniuria Virgilio, & Horatio pares esse, quis dixerit» (p. 18, col. b).*

¹⁰⁷ Juan de Solórzano y Pereira, *De Indiarum Jure (Liber I: De inquisitione Indiarum)*, ed. bilingue por C. Baciero, L. Baciero, A. M. Barrero, J. M. García Añoveros, J. M. Soto, col. “Corpus Hispanorum De Pace”, Segunda Serie, Madrid: CSIC, 2001, p. 117.

Mariz, onde, como se viu, o *Segundo Cerco de Diu* e *Os Lusíadas* merecem o mesmo epíteto. No entanto, a colocação de ambos os poetas ao mesmo nível superior, sem hierarquização, aponta preferencialmente para uma leitura da edição de 1597-99.¹⁰⁸ Seja como for, não podemos saber com certeza a qual dos dois poemas de Corte-Real em língua portuguesa Solórzano se referia, pois quer o *Sepúlveda* e *Lianor*, quer o anterior *Segundo Cerco de Diu*, tratam de matéria indiana. O mais provável é que estaria a pensar em ambos. Em 1629, o ano no qual se imprimiram as *Disputationes* de Solórzano, estava-se em vésperas da grande homenagem de Lope de Vega ao *Sepúlveda* e da influência notória deste poema na peça teatral de Calderón, ambas da década de 1630. Parece legítimo supor, por conseguinte, que a apreciação de Juan Solórzano denota o peso excepcional da epopeia póstuma de Corte-Real no espírito dos leitores coevos.

Outro importante autor espanhol que, indiscutivelmente, leu a obra portuguesa pela mesma época foi Tirso de Molina, o pseudónimo pelo qual se tornou conhecido Frei Gabriel Téllez. Como se sabe, é grande o interesse do criador do donjuanismo por Portugal e pelos portugueses. A peça *Escarmientos para el cuerdo* é uma das que vai mais longe no gosto pelas coisas lusitanas, pois toda ela depende de fontes portuguesas acerca da expansão oriental, cuidadosamente respigadas. Contemporâneo do drama de Calderón que já analisámos, pois imprimiu-se pela primeira vez na Parte Quinta das suas *Comedias* em 1636, *Escarmientos para el cuerdo* reescreve o enredo dos amores e tragédia de Lianor e Manuel de Sousa, no que depende, sobretudo, do poema de Corte-Real.

Não repetiremos aqui os resumos da intriga, bem elaborados por J. Cândido de Oliveira Martins e Gregorio Torres Nebrera.¹⁰⁹ Adiantaremos apenas que aspectos atribuídos pelos críticos à capacidade inventiva de Tirso naquela peça são efectivamente herdados da narrativa de *Sepúlveda*. Penso em boa parte das vertentes romanescas da peça (a questão amorosa, o filho bastardo, o *ethos*

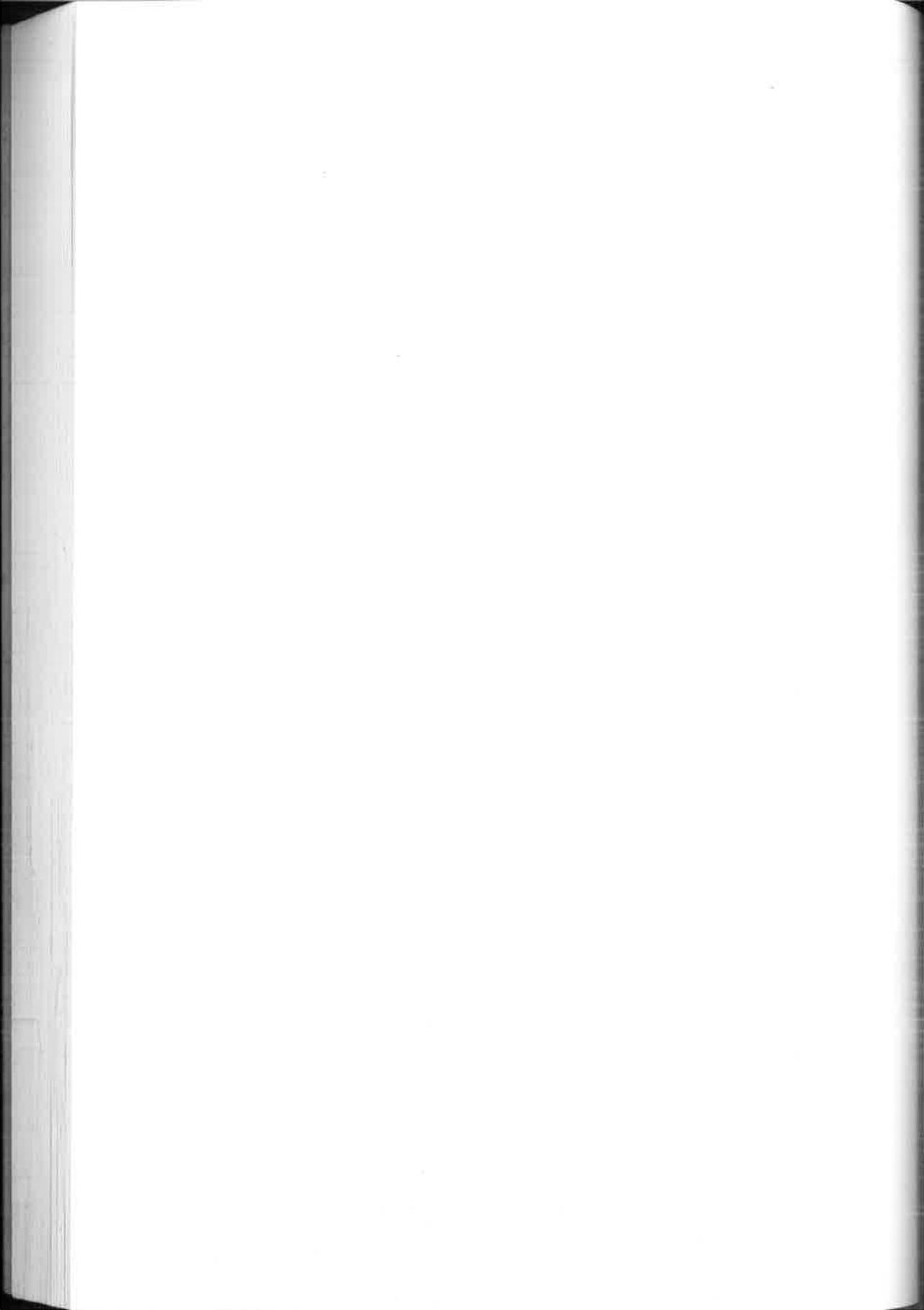
¹⁰⁸ É o que sugerem os editores/tradutores hodiernos de Solórzano, *op. cit.*, p. 630.

¹⁰⁹ J. Cândido Martins, *Naufrágio de Sepúlveda. Texto e Intertexto*, Lisboa: Repliação, 1997, pp. 80-83. Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, edición de Gregorio Torres Nebrera, Madrid: Cátedra, 2010, pp. 18-20.

de Garcia de Sá etc.), no pormenor da intermediária para as cartas amorosas (Acto I de *Escarmientos*, Cantos I-II da epopeia portuguesa), ou na transformação do naufrágio e das mortes em castigo dos crimes do protagonista.¹¹⁰

Tal como acontece na obra coeva de Calderón estudada acima, também Tirso se baseia na intriga revelada tão-somente no *Sepúlveda*, em particular no Canto Primeiro que aqui editamos. E tal como Cervantes no *Persiles*, Tirso não emparelhou o seu texto-pai com a memória épica de Camões. Estes autores fundamentais do *Siglo de Oro* fizeram leituras individuais do poema de Corte-Real, identificando nele aspectos que consideraram proveitosos para as suas próprias criações. É notável perceber que a história que só o *Sepúlveda* celebra foi reinventada para o palco espanhol mais de uma vez, ganhando assim uma nova vida e uma outra projecção.

¹¹⁰ Um dos mais importantes estudiosos do teatro tirsiano, Serge Maurel, advogava a originalidade de *Escarmientos para el cuerdo* sobre o primeiro e o último ponto que aqui destacamos, dado o conhecimento insuficiente dos conteúdos do poema de Corte-Real (porém lembrado e até citado pelo investigador). Segundo Maurel, a intriga romanesca «constitue la part de fiction de la "comedia" et la part d'invention du dramaturge», sem antecedentes. Quanto ao desfecho, afirmava: «Tirso a donc abondamment utilisé les historiens portugais pour le récit de ce tragique dénouement. Mais à ce drame il donne des raisons qui lui sont propres: pour l'histoire, Manuel de Sousa est victime des éléments déchainés, d'une nature hostile et de ses sauvages habitants; pour Tirso, don Manuel est victime de ses fautes, et le malheur qui l'accable est châtement de Dieu» (*L'Univers Dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers: Publications de la Université, 1971, respectivamente p. 361 e p. 174). Claro que a ideia de que a tragédia resulta da culpa do herói e do castigo divino é verdadeiramente cultivada no poema português.



4. O Modo Fácil

Arte e descuido

Esquivo a falar de si, Corte-Real abre igualmente poucos caminhos de acesso aos princípios que norteiam a sua arte.

Um dos raros momentos em que o gosto do autor parece generalizar-se de forma suficientemente concreta e objectiva acontece no final do Canto Primeiro, a respeito da carta que Manuel de Sousa consegue remeter, através duma medianeira, à enclausurada Lianor:

Escreve-lhe por ela, não palavras
De artifício afeitadas e alto estilo,
Não cura de ornamento imaginado,
Nem se cansa em mostrar sutil engenho,
Mas com frasi singela, mil verdades
Lhe diz lá dentro da alma oferecidas.¹¹¹

Semelhantes reivindicações de singeleza e repúdio da afectação artificiosa ocorrem na descrição do Templo da Verdade, com olhar evidentemente benévolo:

O Sousa vendo a obra, inda que fácil
E de pouco ornamento, que mostrava
Ûa alta majestade e ser divino,
Determina entrar dentro por ver tudo.
[...]
Espantado ficou, vendo a simpleza
Desta obra tão severa e venerável.

¹¹¹ Canto Primeiro, vv. 780-85.

Não vê muito artifício, mas um grave,
Singelo e fácil modo que o contenta.¹¹²

Há boas razões para crer que se encontra em passos como estes a definição sintética de uma inteira atitude do poeta face ao processo de composição artística. E também face à leitura adequada da arte: trata-se dum estilo que «contenta» o receptor. Adornos poucos, parcos artifícios; ao invés, simplicidade, singeleza e, sobretudo, a facilidade duas vezes mencionada. Corte-Real define a arquitectura do templo como define a própria poesia: *fácil*.

Para se entender o que o poeta entende por *modo fácil*, será útil considerar que ele lhe estabelece um oposto: o modo fácil é tudo o que rejeita ou, pelo menos, reduz a um mínimo, o *artifício* e o *ornamento*. Corte-Real não denega a valia da arte; a música, por exemplo, é frequentemente invocada pela capacidade de deleitar os seres mais insensíveis. São

Anfitrite e Aretusa, ambas em arte
Artifíciosa iguais, ambas perfeitas,
Destríssimas na música, com vozes
que um livre coração farão cativo.¹¹³

Entre as várias artes, a mesma poesia chega a ser directamente louvada no *Sepúlveda*, quer pelo deleite que provoca, quer pela sabedoria que manifesta:

A festa era de alguns mancebos sábios,
Versados na gostosa poesia,
Onde a pompa infernal do criminoso,
Inexorável Rei vinha ali junta.
[...]
Representada vai a infernal corte
Com artifício tal, com tal dissenho,
Que até corações fortes mostram medo,
Nacido da lembrança que os assombra.¹¹⁴

¹¹² Canto Décimo, vv. 335-8 e 347-50.

¹¹³ Canto XIV, vv. 857-860.

¹¹⁴ Canto Quinto, vv. 161-64 e 241-44.

O «artifício» nestes trechos surge elogiado, não em si mesmo, mas pelo efeito que tem nos circunstantes. Ele move, apaixona, amedronta. E torna-se inquestionável a destreza e virtuosismo com que o teatro e a música são ali praticados. Porém, nem as ninfas, nem os jovens aparecem sob uma luz de autenticidade. Ambos dominam a arte na perfeição, mas isso não significa que a arte esteja neles assente em princípios virtuosos.

Existe um outro templo no poema, «um soberbo e admirável edifício»¹¹⁵ ricamente adornado:

Ali se vê com mão doura, engenhosa,
A dórica e jónica coluna,
A coríntia e composta, e juntamente
O friso, o capitel e alta cornija.
Tudo quanto Vitruvius nos ensina
E trata com delgado, vivo engenho,
Sem erro ou falta algũa, antes em toda
Perfeição, viu o Sousa ali comprido.¹¹⁶

O nome do guia máximo da arquitectura clássica, Vitruvius, bastaria para não deixar dúvidas sobre a qualidade do desenho desse templo. No entanto, Corte-Real define-o como templo da Mentira, o lugar que reúne todos os hipócritas, aos quais até o próprio Sepúlveda se junta em sonhos. O artifício, muito embora de perfeita qualidade e profundo efeito nos espectadores, leitores e ouvintes, redonda aqui em algo de falso e vicioso. O poeta abstém-se de ajuizar sobre os méritos éticos dos cantares e representações das deusas marinhas e dos mancebos poetas, mas é evidente, a partir do momento em que conhecemos as bases arquitectónicas da Mentira, que, por muito admiráveis que todas estas manifestações artísticas sejam, lhes falta algo mais, e mais importante: uma espécie de verdade.¹¹⁷

¹¹⁵ Canto Décimo, v. 794.

¹¹⁶ Canto XI, vv. 33-40.

¹¹⁷ Esta verdade será equivalente às «mil verdades» que Manuel de Sousa escreve a Lianor no final do Canto Primeiro e sobretudo à verdade pedida na Invocação (vv. 8-23), quando o poeta rejeita o alento, o saber, a inspiração e o «canto sonoro» do Hélicon em troca do simples «favor» de Cristo Redentor.

Acima de tudo, portanto, Corte-Real busca os fundamentos éticos da escrita artística. E encontra-os, em primeiro lugar, na máxima atenuação possível do carácter artificioso da poesia. Tudo o que possa ser percebido como ornamento, tudo o que produza um efeito excessivo de mestria, ou de grande talento, ou de perícia, enfim, tudo o que chame a atenção para a presença da arte e do artista, deve ser contido, reprimido ou mesmo posto em cinzas. A obra deve ser construída de tal forma que pareça *fácil*, de execução intranscendente, de composição tosca e descuidada. É o ideal da arte que não parece arte, da arte sem arte.

Este ideal compositivo do poeta português tem uma origem histórica provável, que não é lusitana. Refiro-me ao *Libro del Cortegiano* de Baldassare Castiglione (1.^a edição, 1528). Nesse diálogo dedicado à cortesia e ao bom artifício que vem com ela, o autor refere precisamente a importância suprema do acto artístico *fácil*. Considere-se a seguinte passagem:

Un musico, se nel cantar pronunzia una sola voce terminata con suave accento in un gropetto duplicato, con tal *facilità* che paia che così gli venga fatto a caso, con quel punto solo fa conoscere che sa molto di più di quello che fa. Nella pittura una línea sola non stentata, un sol colpo di penello tirato *facilmente*, di modo che paia che la mano, senza esser guidata da studio o arte alcuna, vada per se stessa al suo termine secondo la intenzion del pittore, scopre chiaramente la eccellenza dell'artifice.¹¹⁸

Castiglione fala numa palavra e dum conceito que inventou, *sprezzatura* (literalmente, *desprezamento*; aqui traduzo como Boscán o fez para o castelhano no século XVI: *descuido*), conceito que considera fundamental na vivência do perfeito cortesão e que é de todo em todo contrário à afectação (as «palavras/de artifício afeitadas» recusadas por Corte-Real). Nos casos exemplificados, o som do cantor e o traço do pintor, que não são artisticamente trabalhados, ou seja, que parecem *descuidados*, são aqueles que, paradoxalmente, manifestam a excelência do artista. Por isso, a facilidade não sacrifica a arte; pelo contrário, é a sua manifestação mais sublime.

¹¹⁸ Livro I, cap. 28, itálicos meus.

A natureza opõe-se à arte, mas Castiglione sugere que a melhor arte é aquela que parece natureza. A noção não era nova: a imitação de Virgílio foi exaltada como correspondendo à imitação da natureza. Escalígero (†1558), entre outros poetólogos, declarava-o. O que Castiglione traz de especial à teoria é a noção de que essa imitação se consegue melhor com a *facilità*, com a aparência de ser feita de improviso, apenas esboçada, como se fora descuidada.

As consequências da prática deste princípio de natureza ética reflectem-se nos leitores menos atentos da obra de Corte-Real. O descuido definido por Castiglione implica nos receptores a impressão de que «se naquilo que [o artista] faz pusesse estudo e esforço, poderia tê-lo feito muito melhor»,¹²⁰ mas, quando tentam ser eles a fazê-lo, descobrem que, afinal, como diz o trecho supracitado, não conseguem senão chegar muito longe do que lhes parecia tão fácil de conseguir. Com efeito, muitos foram os que pensaram que ao *modo fácil* do poeta português faltava regularidade, limpidez na forma e brilho na execução, sem se advertirem que era esta precisamente a impressão procurada.¹²¹ O objectivo era atingir um efeito de naturalidade tão próximo quanto possível das aves que, repetidamente, Corte-Real admira pela falta de arte:

Ali os vários cantos, ali as queixas
Das aves se oferecem com brandura,
As cláusulas sem arte, as consonâncias
Da natureza mestra só aprendidas.¹²²

Todavia, é claro que esse ideal é inatingível; só pode ser dissimulado. A arte (poética) pode apenas *parecer* natural. E aqui não existe um conflito ético interior ao poeta, pois este engano, a arte

¹²⁰ Livro I, cap. 28.

¹²¹ Valham por todas as palavras de Barchiesi: «[*Sepúlveda*] nel complesso appare discontinuo, efficace in alcuni punti e faticoso in altri, certo ben lontano dal nitore e dalla compostezza del modello epico camoniano tenuto presente da Corte-Real» (*op. cit.*, p. 201). É certo que a indicação dum pretense “modelo épico camoniano” contribuiu para acentuar estes erros de percepção.

¹²² Canto XVI, vv. 228-31. Passagens sobre as “cláusulas sem arte” dos pássaros ocorrem igualmente no *Segundo Cerco de Diu*, Canto XX, na *Felicíssima Victoria de Lepanto*, Canto III, e nos tercetos a D. Simão da Silveira *mandando lhe amostrar ùa pintura da mocidade e velhice*.

que parece natureza sem o ser, é exactamente aquilo de que necessitada para ser grande. Um exemplo tirado do livro de Castiglione pode ajudar-nos a compreender isto: a mulher melhor arranjada, em que *melhor* tem significado tanto estético como ético, é aquela que aparenta não estar arranjada:

Non vi accorgete voi, quanto più di grazia tenga una donna, la qual, se pur si acconcia, lo fa così parcamente e così poco, che chi la vede sta in dubbio s'ella è concia o no, che un'altra, empiatrata tanto, che paia aversi posto alla faccia una maschera (...) ? Quanto più poi di tutte piace una, dico, non brutta, che si conosca chiaramente non aver cosa alcuna in su la faccia, benchè non sia così bianca né così rossa, ma col suo color nativo pallidetta e talor per vergogna o per altro accidente tinta d'un ingenuo rossore, coi capelli a caso inornati e mal composti e coi gesti semplici e naturali, senza mostrar industria né studio d'esser bella? Questa è quella sprezzata purità gratissima agli occhi ed agli animi umani, i quali sempre temono essere dall'arte ingannati.¹²³

Ao contrário da mulher fortemente maquilhada, cujo rosto parece uma máscara artificiosa, aquele rubor trabalhado tão levemente que não parece pintura, aqueles gestos simples que em tudo respiram naturalidade porque são purificados com descuido aparente (*quella sprezzata purità*), enfim, toda uma forma de apresentar o rosto aos olhos do observador, manifesta arte suprema precisamente por não a manifestar.¹²⁴

Uma das decisões primordiais do poeta no âmbito da contenção do artifício e da aparente facilidade descuidada reporta-se ao tipo de verso a empregar. Se era unânime que a poesia de narrativa longa tinha, no vernáculo, a opção praticamente única do (hen)decassílabo, a decisão sobre a estrofe e a rima tornava-se difícil, uma vez que ambas ostentam o artifício que se pretendia dissimular. No *Sepúlveda* predomina o verso branco ou solto, quer dizer, o decassílabo sem distribuição em estâncias e sem rimas finais. Em algumas

¹²³ Livro I, cap. 40.

¹²⁴ Veja-se como pode ser relevante para o último trecho do *Sepúlveda* citado neste capítulo 3 – a descrição de Lianor ruborizada perante Garcia de Sá – o comentário de Castiglione sobre o rosto de mulher que, sendo lindíssimo, não parece fazer qualquer esforço para o ser.

ocasiões, porém, Corte-Real escreve em tercetos e em oitavas, formas estróficas com esquemas rimáticos definidos.

A preferência pelos decassílabos brancos, já evidenciada desde a sua primeira obra épica (o *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*), decorre de dois factores basilares: a ligação entre ausência de rima e naturalidade ou “facilidade”, por um lado, e, por outro, a prática coeva de tradução, para as línguas vulgares, das epopeias clássicas.

No primeiro caso, o verso branco era considerado o veículo mais adequado a produzir a dissimetria e irregularidade requeridas por uma arte “descuidada”. Gian Giorgio Tríssino havia advogado a retirada das rimas do poema narrativo com base na uniformidade e correspondência simétrica que estas implicam:

[As rimas] non mi pareno atte a materia continuata, si per lo accordare spesso le desinentie, dalle quali nasce una certa uniformità di figure, si etiandio perche in esse si convien sempre havere relatione da dui versi, a dui versi, over da tre, a tre, o da quattro, a quattro, o da otto, a otto, e simili; la qual cosa è totalmente contraria alla continuatione della materia, e concatenatione de i sensi, e delle costruttioni.¹²⁵

A rejeição da rima e da simetria formal não vem associada aqui à teoria do descuido artístico, mas parece legítimo e verosímil defender a ligação íntima entre ambas na poetologia de Corte-Real. A evidenciação do artifício inerente à sintonia das desinências e do número regular de versos na estrofe deve ter sido um motivo consistente para que o poeta português optasse preferencialmente pelo decassílabo branco.

Mas se no poema narrativo e heróico convém que a rima externa desapareça, quando o discurso assume tonalidades líricas, esta pode tornar-se importante. Também aqui, Corte-Real parece ter lido Tríssino, aliás seu predecessor no emprego do decassílabo solto em poesia épica:¹²⁶

¹²⁵ Tríssino, *La Quinta e la Sesta Divisione della Poetica*, Veneza: Andrea Arrivabene, 1562/1563 (póst.), fl. 25v.

¹²⁶ Tríssino, *op. cit.*, fl. 4r. Este teorizador compôs e publicou o primeiro poema épico original em versos soltos numa língua moderna, *Italia Liberata dai Goti*, dedicado a Carlos V.

... i versi senza rime, cioè senza accordare le ultime desinenze, sono piu atti a servire a quasi tutte le parti della Poesia, che con rime; ben è vero, che ne i cori delle tragedie, e delle commedie, e nelle materie, che trattano di amore, e di laudi, ove la dolcezza, e la vaghezza specialmente vi si richiede, esse rime con le sue regole non sono da schivare, ma vi si denno ricevere, & abbracciare; per esser membra principali di essa vaghezza, e dolcezza.

As matérias amorosas e de louvores em que certa graciosidade e ternura são mais procuradas levam Corte-Real a utilizar a rima algumas vezes. Porém, a dominante do *Sepúlveda* é sempre constituída por versos brancos. Estes pretendem ser como os cabelos da mulher mencionada em Castiglione: aparentemente despenteados e sem adornos, mas manifestando aquela pureza e distinção que os fazem mais belos.

Os decassílabos brancos eram também considerados o melhor equivalente ao hexâmetro das epopeias da Antiguidade, como a prática dos tradutores destas demonstrava; melhor na correspondência directa e melhor nas qualidades opostas às da rima, como declarou Benedetto Varchi numa oração proferida na Academia *Fiorentina* em 1553:

In qualunque modo si sia, quasi tutti coloro, i quali di greco hanno, o di latino poeti eroici in volgare tradotto, gli hanno in questo verso [sciolto], forse più grave, ma certo più agevole se bene assai difficile, e men dolce di tutti gli altri, tradotto.¹²⁷

Além de testemunhar o facto de que a grande maioria dos tradutores das epopeias antigas optava por hendecassílabos brancos, Varchi qualifica estes últimos com adjectivos semelhantes àqueles usados por Corte-Real: *grave*, de sentido idêntico em italiano e português, e *agevole*, que se pode entender como *fácil*.¹²⁸ Homero, Vir-

¹²⁷ Apud John M. Steadman, "Verse without rime: sixteenth-century Italian defences of *versi sciolti*", *Italica*, vol. 41, n.º 4, 12/1964, p. 397.

¹²⁸ Varchi também aponta os versos soltos como «os menos doces de todos», remetendo para a teoria da aspereza da dicção épica que aqui não iremos desenvolver mas para a qual remetemos o leitor através do tratado fundamental sobre a matéria, o livro de María José Vega Ramos, *El Secreto Artificio. «Qualitas Sonorum», Maronolatría y Tradición*.

gílio e Ovídio tinham entretanto sido traduzidos também para o castelhano preferencialmente em hendecassílabos soltos. Gonzalo Pérez traduziu a *Odisseia*, Gregorio Hernández de Velasco a *Eneida*, e Antonio Pérez Sigler as *Metamorfoses*, todos impressos em vida de Corte-Real. Se o verso sem rima predominava em todos estes casos, o segundo e o terceiro tradutores usaram a oitava-rima nos discursos das personagens. Tudo se conjugava então para que o verso branco fosse a forma externa predominante no poema português, combinado porém, quando o tema era amoroso e/ou quando uma personagem falava em voz própria, com decassílabos rimados. Corte-Real oscilou entre atribuir ou não estrofes rimadas aos discursos, inscrições (em troncos de árvore, em lápides) ou cartas das personagens. O régulo que acolhe generosamente os protagonistas no Canto XII fala em decassílabos brancos, mas o velho também africano que conta episódios da história de Portugal e o deus Pã que acompanha apaixonadamente as vicissitudes de Lianor falam às vezes em verso rimado, outras vezes sem rima. A oscilação explica-se pelos antecedentes: se a teoria privilegiava a rima nas matérias de amor e nos momentos em que era necessário enfatizar a beleza, graça e doçura do conteúdo, a leitura dos clássicos em tradução postulava a inclusão da rima sempre que as personagens assumiam voz própria. A escrita em segundo grau, portanto, surge no *Sepúlveda* indistintamente com e sem rima; a voz do narrador, essa, é que se exprime consistentemente em versos brancos.

O *modo fácil* explica também a ausência de afirmações teórico-poéticas na poesia de Corte-Real. Ausentar-se da teorização, dar a entender que não se pensou muito na composição e nos seus requisitos, apresenta-se como manifestação de descuido cortesão. A imagem que o poeta pretende fazer transparecer é a de que a sua poesia não envolve a presença dum laboratório ou duma oficina. Em resultado disto, o *Sepúlveda* não chega a ser uma obra, um trabalho de esforço e dedicação. O poema surge como produto aristocrático de um homem ciente de que o seu lugar na sociedade envolve um tipo de trabalho que se assemelha a não trabalhar, um *negotium* que parece *otium*. Com a poesia, Corte-Real não preten-

Pontañana en la Poética del Renacimiento, Madrid: CSIC/Universidad de Extremadura, 1992.

de remuneração, nem alguma espécie de ascensão social. Tampouco se apresenta como profissional das letras, o tipo de homem que publica tratados, que os grandes chamam para educar os filhos, que reivindica condições e salário. A sua figura é a de um *dandy* dos alvares da modernidade. Ele (como diz da escrita do seu herói) «não se cansa em mostrar sutil engenho». Nobre pelo sangue, ascendência e conduta, Corte-Real exalta a poesia como prática essencial do aristocrata que se não rebaixa ao nível de suar as estopinhas. O facto de o *Sepúlveda* ser o resultado duma erudição assombrosa é de todo em todo um acidente nesta postura essencial.

Há, no entanto, um limite vital para o diletantismo aristocrático de Corte-Real. Eis a outra razão para a ausência dum discurso teórico: mais do que as formas da arte e da sua dissimulação, importa o substrato genuíno delas, eticamente sustentado e fortalecido. Sem esse substrato, arriscamo-nos a presenciar uma estética que, conquanto brilhante, é dúbia na virtude e nos seus efeitos. Sobra-lhe mentira, engano e artifício; falta-lhe verdade, lisura e natureza. Esta é outra maneira de dizer que a arte não pode apenas dar prazer, mas deve ser também moralmente sã. Corte-Real propõe-se conseguir esse desiderato pela renúncia aparente ao artifício e, portanto, pela renúncia também ao discurso que o concebe e teoriza. A melhor teoria poética do *modo fácil* será não haver teoria poética nenhuma. Para que assim a arte pareça diminuída face ao que mais importa.

O estilo em análise

*«I never elsewhere saw epithets strung together
with such profuse tautology».*¹²⁹

Tal como o autor da frase em epígrafe, outros leitores de Corte-Real se fizeram ouvir ao longo do tempo, lamentando o emprego excessivo de epítetos. Parecia-lhes um mero recurso para encher o

¹²⁹ O autor da frase é Robert Southey (1774-1843) que a escreveu nos seus apontamentos (publicados póstumos com o título *Southey's Common-Place Book*) a propósito do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* de Corte-Real. A citação vem da *Second Series, Special Collections*. Edited by his son-in-law John Wood Warter. Londres: Reeves and Turner, 1876, p. 233.

verso, sem vantagem ou ganho expressivo. As queixas aconteciam no contexto geral de advogar a concisão como requisito fundamental de toda a poesia digna do nome. Na história geral da poética, a contenção lexical e a fuga à prolixidade foram sempre vistas como méritos a alcançar. O oposto, por conseguinte, sofria a censura da redundância. Tudo aquilo que «nada acrescenta ao nosso conhecimento» deveria ser rejeitado.¹³⁰ A simplicidade, a ausência de ornamento supérfluo, a expressão exacta e precisa sobrepõem-se, como virtudes, ao inchado, expansivo e tautológico. Por sobre as outras componentes dilatadoras do verso, os epítetos formulares, como o «grande» Zeus «detentor da égide» e o Aquiles «de pés velozes» que conhecemos de Homero, colidem contra a desejada concisão. É a vantagem de Homero ou de Dante, reconhecidos pela elevação e “musicalidade” do emprego que fazem dos adjectivos repetidos ou acumulados, não teve equivalente na apreciação da obra de Corte-Real.¹³¹ O selo da redundância marcou a crítica ao poeta português.

Perante o predomínio das formas breves na lírica e na crítica hodiernas, a própria épica carece de reconhecimento estilístico.¹³² A história pouco abonatória dos leitores de Corte-Real acrescenta-se à desvalorização contemporânea das intumescências e demoras do poema longo em favor das brevidades do epigrama, da *kharja*, do *haiku*, e até do silêncio... Neste contexto, é evidente que a obra do autor português tem de produzir um poderoso efeito de estranheza e, provavelmente, de rejeição. Mas é evidente também que o contexto dela não é esse.

Como «fala» o poeta? Começemos por um passo do *Sepúlveda* tirado ao acaso, que trata dos efeitos amorosos da beleza de Lianor:

¹³⁰ A expressão citada é de Mathew Arnold, o célebre crítico britânico, em prólogo aos seus *Poems* de 1853.

¹³¹ Exemplo sintomático é a crítica de Aubrey Bell: «The use of adjectives is excessive, and generally there is an inclination to multiply words without adding to the force of the picture. Between Corte Real's *cruel molesto duro mortal frio* and Dante's [*piova*] *eterna maladetta fredda e greve* is all the difference between a heap of loose stones and a shrine» (*Portuguese Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1922, p. 188).

¹³² No mundo que fala e estuda a língua portuguesa, a excepção é *Os Lusíadas*. Mas, por isso mesmo, aquilo que é traço estilístico da epopeia renascentista em geral, e da ibérica em particular, é atribuído, quase sempre erroneamente, à individualidade de Camões.

Todos penetra e passa, a todos vence
 A dourada, cruel, aguda seta,
 A todos ãa viva, ardente chama
 De secreto e amoroso fogo abrasa,
 De todos os estados traz rendidos
 E sujeitos varões de conta e nome;
 Uns a quem juvenis, floridos anos
 Emprender fazem grandes e altos feitos;
 Antigos outros traz, de autorizada,
 Venerável presença, de conselho
 Severo e proveitoso, cujas almas
 Do venenoso ardor já estavam livres.¹³³

Os epítetos são de facto abundantes: a seta é *dourada*, *cruel* e *aguda*; a chama é *viva* e *ardente*; o fogo é *secreto* e *amoroso*; os varões são *de conta e nome*; os anos são *juvenis* e *floridos*; os feitos são *grandes* e *altos*; a presença dos mais velhos é *autorizada* e *venerável* e o seu conselho é *severo* e *proveitoso*.

Damo-nos conta, todavia, de que a multiplicação de epítetos surge relacionada de perto com outros dois fenómenos. O primeiro é a repetição concomitante de pronomes (*todos*, *a todos*, *de todos*) e de verbos (*penetrar*, *passar*, *vencer*, *trazer rendido*). Em todos os casos – nomes, verbos e epítetos – a repetição tende para a sinonímia. Quer dizer, Corte-Real diz o mesmo várias vezes seguidas: se inicialmente temos a *seta*, logo a seguir fala-se de *fogo* e, um pouco mais abaixo, do *ardor*. São rigorosamente sinónimos.

O segundo fenómeno é o da variedade rítmico-prosódica: o poeta executa variações sobre o que diz. Repare-se: (2.º verso) três epítetos + um nome enchem o verso; (3.º) dois epítetos + um nome no segundo hemistíquio; (4.º) dois epítetos + um nome no primeiro hemistíquio; (6.º) um nome + dois epítetos no segundo hemistíquio; (7.º) dois epítetos + um nome no segundo hemistíquio; (8.º) *idem*, mas com acentuação diferente. A partir daqui, os nomes e epítetos caem dum verso para outro, primeiro sob a forma epíteto/epíteto + nome, e a seguir, nome/epíteto + epíteto. A única fórmula repetida é a do terceiro, sétimo e oitavo versos: dois epítetos + um nome no

¹³³ Canto I, vv. 276-287.

segundo hemistíquio. Mesmo aqui, porém, Corte-Real introduz variedade rítmico-prosódica, pois enquanto no 3.º e no 8.º os epítetos se restringem a um hemistíquio, no 7.º verso, *uns a quem juvenis, floridos anos*, a cláusula transborda do hemistíquio e começa na quarta sílaba.

A sinonímia e a variedade combinam-se ao ponto de atenuarem e baralharem as figuras de igualdade repetitiva, como a anáfora. O pronome *todos* é submetido a procedimentos de variação. Assim, encontra-se três vezes no início de verso, mas nunca sob forma idêntica. Por outro lado, a única repetição exacta (*a todos*) faz-se entre a 7.ª e a 9.ª sílabas dum verso e a 1.ª e 3.ª de outro. A terceira pessoa do singular do presente do indicativo de *trazer* constitui mesodiplose, mas a força igualitária que a repetição podia suscitar é muito atenuada pela distância entre os versos e pela colocação da palavra em partes diferentes de cada verso, o primeiro numa 8.ª sílaba átona, o segundo numa 6.ª sílaba tónica.

Se vimos bem, os doze versos do trecho são tão-só uma dilação do velho tópico *omnia vincit Amor*, «Amor vence tudo». A arte retórica conhecia este modo de escrever pelo termo *expolitio* (expolição): expandir, em jeito de paráfrase, o tema ou os versos que o introduzem, mediante números, graus e espécies diversas de *variação*. A repetição simétrica é inimiga da variação e, pelo menos, a evitar na expolição.

Eis outro exemplo deste modo de compor:

Altas serras e campos, altos montes,
 Todos de viva graça então se vestem.
 Nas frescas alvoradas, nas sombrias
 Tardes, a irmã de Progne se lamenta.
 Vê-se no verde prado o roxo lírio,
 A suave, purpúrea ou branca rosa,
 E outras diversas flores com que os ares
 De cheiros suavíssimos abundam.
 Então a namorada Clície busca
 Continuamente o seu amado Febo,
 Então, junto da fonte clara e pura,
 Em flor já transformado, se levanta
 Aquele por quem Eco convertida

Em miserável voz e escuro acento,
 Nos côncavos penedos, nas sombrias
 Desertas lapas, faz amargo pranto.
 Então as altas árvores, movidas
 Do fresco e brando assopro de Favónio,
 Tocando-se c'os verdes, frescos ramos,
 Com voz surda se dão paz amorosa.¹³⁴

A anáfora e a epífora estão presentes, mas o poeta intervém sobre essas figuras de repetição para as atenuar. O advérbio *então* aparece primeiro em meio a um verso, omite-se no dístico seguinte e parece não ter função anafórica até que, uns versos mais abaixo, reaparece, desta vez no início do decassílabo. Dois versos passados, *lá* surge outra vez, e ficamos à espera de voltar a ler ou ouvir o vocábulo um par de decassílabos adiante. Mas não: o poeta frustra-nos esse prazer durante uns versos mais, até confirmar a anáfora de novo. Se contarmos apenas o número de versos situados entre aqueles que incluem *então*, verificamos que a sequência corresponde a 6 + 1 + 5 (+ 3); ou seja: absoluta irregularidade. A epífora *nas sombrias*, integrada em versos de prosódia idêntica, também surge como que desvanecida, pela distância de versos que a interrompem. E o próprio modo de catálogo, entre *vê-se* e *abundam*, vem imiscuir-se na sequência, distraíndo-nos momentaneamente do termo concreto de referência temporal (*então*) que, afinal, rege todo o trecho.

Uma vez mais, assistimos à dilatação, por figuras da acumulação enumerativa, dum conceito simples: é o tempo da Primavera. A afirmação mais sintética inicia a sequência, nos dois primeiros versos, já com anáfora interna (*altas, altos*) e acumulação de substantivos em enumeração caótica (e, logo, dissimétrica): *serras, campos* e *montes*. Os versos seguintes constituem a *distributio* destes dois, a divisão do tema nas suas partes. As flores, os pássaros e as árvores desdobram o tópico. Mas estes nomes às vezes são também subdivididos. Depois de referir o lírio e dois tipos de rosa, o breve catálogo floral parece concluir com um resumo (*e outras diversas flores*), no que acaba por ser, inesperadamente, a origem de nova

¹³⁴ Canto I, vv. 52-71.

distributio: seguem-se ao resumo, com pormenores mitográficos, o girassol e o narciso. Em certo sentido, portanto, a redacção sobre uma destas espécies de flor não é senão a ilustração da Primavera, a sua sinédoque (a parte pelo todo). Mas Corte-Real, em vez de usar a sinédoque como figura de síntese, usa-a como figura de expansividade: o girassol, por exemplo, é sinédoque das *outras diversas flores* que, por sua vez, representam parcialmente a *viva graça* com que os campos, os montes e as serras *se vestem* (por sua vez ainda, expolição de «Primavera»).

O discurso do *Sepúlveda* envolve frequentemente desdobramentos. Formam-se conjuntos e subconjuntos dentro dos tópicos maiores. Tanto no trecho sobre o tema *omnia vincit Amor*, como neste que acabámos de ver, o desdobramento do tema dado inicialmente é parte integrante dos procedimentos de expansividade privilegiados por Corte-Real. Esta expansividade é simultaneamente conseguida pela sinonímia tautológica e pela variação prosódica, pela dissimetria das estruturas do verso e, em geral, pelas qualidades que evitam a presença e afirmação claras da versificação regular ao ouvido e ao sentido.

A variedade de processos pode levar também a inversões, por exemplo, a um começo de trecho pela subdivisão, em que o final coincide com uma afirmação lapidar de síntese. Em casos como esses, muitas vezes a capacidade de condensação e concisão do remate parece contrastar deliberadamente com a expansividade que domina a linguagem poética de Corte-Real. A utilidade do meio serve, porém, para continuar os procedimentos de variação, iluminando, num relâmpago sublime de versificação, todo o tratamento do tema que a expolição anterior amplificou. Um relâmpago que aparenta ser totalmente prosaico, natural, intranscendente, sem relâmpago nenhum.

Um destes momentos acontece quando a vontade do deus Amor choca contra a independência de carácter da heroína:

Vendo amor aquela alma tão soberba,
Aquele coração tão fero e duro,
Vendo aquela vontade isenta e livre
E aquela opinião em tudo altiva
Que com ânimo casto lhe resiste

Suas manhas, cautela e falso trato
 Com descuido e desdém, e ãa alma pura
 O seu poder tirânico vencia,
 Vendo-se com desprezo assi tratado,
 O menino cruel, bravo e soberbo,
 Põe todo seu poder, astúcia e arte
 Pera render o peito empedernido.¹³⁵

A anáfora é também dissimétrica, como sempre: *Vendo... aquel' / Aquele / Vendo aquela/ E aquela //// Vendo-se*. Atente-se agora nos substantivos e epítetos. Uns e outros estão lá para expandir o tema, entre outras coisas, multiplicando o número de versos que lhe são dedicados; não estão lá para encher os versos com sílabas em falta. Se os epítetos servissem para completar a métrica, Corte-Real não teria criado decassílabos novos para acrescentar novos nomes e adjectivos. Na verdade, os versos são criados exactamente para se colocarem os epítetos e substantivos “a mais”, são criados para somar epítetos e substantivos a todo um período e até a todo um parágrafo. Olhemos de novo para uma parte do trecho citado:

Vendo aquela vontade isenta e livre
 E aquela opinião em tudo altiva
 Que com ânimo casto lhe resiste
 Suas manhas, cautela e falso trato
 Com descuido e desdém...

O segundo e o quarto versos são inúteis do ponto de vista informativo. O poeta podia ter escrito exactamente a mesma informação em apenas dois versos e meio. Se acrescentarmos o facto de que alguns outros epítetos podiam facilmente ser rasurados (a escolher entre *isenta*, *livre*, *altiva*, *descuido*, *desdém*), ou até todos eles (tendo em conta que a passagem surge depois de já terem sido dadas informações suficientes ao leitor acerca do estado de espírito e conduta, quer de Lianor, quer de Amor), podemos chegar a uma conclusão segura: a profusão de epítetos não é um recurso para col-

¹³⁵ Canto I, vv. 436-447.

matar vazios na versificação, mas é antes parte intrínseca da poética individualizada de Corte-Real.

A expansividade de estilo surge ao leitor juntamente com uma voluntária dissimetria. A variação resulta também nessa dissimetria, em particular nas orações gerundivas: *vendo...aquela* em 1 verso; *aquela* em 1 verso; *vendo aquela* em 4 ½ versos; [omissão da anáfora] em 1 ½; *vendo-se* em 1 verso. Mesmo quando chegamos à oração principal, não terminou a expansividade fraseológica:

O menino cruel, bravo e soberbo,
Põe todo seu poder, astúcia e arte
Pera render o peito empedernido.

Ainda uma profusão de epítetos, no antepenúltimo verso, e de nomes no penúltimo, aquele onde reside o verbo principal de todo o trecho (*pôr*). Nada menos do que três membros em cada.

Só depois que a mesma informação, variada em vocabulário, em ritmo, na prosódia, foi estendida horizontal e verticalmente durante onze versos e várias proposições, surge finalmente o decassílabo culminante que conclui a frase e o período. Este verso de remate é um achado, não desta vez de expansividade, mas de espantosa concisão:

Pera render o peito empedernido.

Pela capacidade de tornar significante a harmonia prosódica, o decassílabo é duma expressividade milagrosa. O seu segredo está, não apenas na forma como as consoantes e sílabas respondem umas às outras, mas sobretudo na maneira como esse eco interior se transmuta no significado densíssimo que, de forma oposta, isto é, expansiva, tinha sido longamente estendido nos versos imediatamente anteriores. Duas forças contrárias encontraram-se: a da isenção de Lianor e a da força conquistadora de Amor. O *peito* inamovível da primeira contra o *render* invencível do segundo. Pois bem, ambos se enlaçam na última palavra: *empedernido*. Se o adjectivo significa “feito em pedra” e, portanto, se refere ao espírito de Lianor, o *peito* desta antecipa já a força que o vai *render*. Vejamos:

empedernido = (em)PE(dern)ID/TO + (emp)EDERN(ido)

O poeta encerra um anagrama de *render* no centro mesmo do *peito* (até o *d* parece resultar já duma suavização amorosa do duro *t*). O vocabulário, os sons e a prosódia antecipam a conquista do coração de Lianor. O equilíbrio entre os pesos dos *pp*, *rr* e *ee*, a distribuição deles e do seu impulso semântico entre as duas metades do decassílabo, completam o segredo significante deste verso extraordinário.¹³⁶

Ele não seria, no entanto, o verso que é, se não fosse a qualidade de rematar e sintetizar, *variando*, a construção sequencial que o antecede. Olhando para toda a passagem, vemos que a acumulação de epítetos não é separável de procedimentos que envolvem anáfora, enumeração, encavalgamento e variação, que estendem o fraseado longamente, obrigando a uma larga e opulenta respiração, com múltiplas pausas menores e várias harmonias intersticiais. Em momentos definidos, porém, a expansividade culmina num verso de grande concisão, capaz de resumir aquilo que, repetindo-se em múltiplas variações, foi explanado perante o leitor durante muitas proposições e muitos decassílabos.

Múltiplas passagens do poema apresentam qualidades semelhantes. Veja-se, por exemplo, a descrição inicial da Ilha da Vingança vista pelos olhos de Amor:

O terrível lugar cerca e rodeia,
Olha pronto por donde ali entraria.
Parece-lhe ser fácil (que assi a todos
Os que vingar se querem lho parece),
Mas entrando viu quanto era difícil,
Impedida de mil inconvenientes.

Em torno era cercada de fragosa,
Intratável, ferrenha penedia.
Ouvem-se em cada parte aves nocturnas
Com funesto gemido e voz carpida.

¹³⁶ Tratando-se dum dos adjectivos mais frequentes na obra de Teixeira de Pascoaes (*As Sombras, Marános, Regresso ao Paraíso...*) – esse autor que tem sido às vezes colocado nos píncaros da poesia em língua portuguesa –, é de notar como este raro *empedernido* de Corte-Real assume aqui carga semântica e força expressiva maiores; curiosamente, revelando algo também sobre a eficácia artística do permanente dualismo maniqueísta de Pascoaes.

Lá na primeira entrada junto à praia
Se faz um aposento entre penedos,
Entre cavernas negras, onde um fogo
Escuro e negro lume as carcomia.¹³⁷

Dois versos de remate se acham aqui em curto espaço, ambos extraordinários de força expressiva. Um deles,

Impedida de mil inconvenientes,

com os cinco insistentes *ii* combinados com a gama quase completa das outras vogais, é tão difícil de pronunciar e tão tortuoso na prosódia como o significado directo da sequência que o precede e que ele conclui. Fonicamente, este verso também «cerca e rodeia», e faz sentir ao leitor a dificuldade de entrada no lugar, apesar de parecer fácil. Recorde-se a definição de Castiglione: a arte maior é aquela que o receptor crê poder atingir com pouquíssimo esforço, mas, quando experimenta, acha-se muito longe de o conseguir.¹³⁸ As aparências enganam: só *entrando* é que Amor «viu quanto era difícil». Só praticando é que o alcance do artifício se percebe. Aparentemente fácil, embora bem difícil, sintetizou Varchi.¹³⁹ Este verso de Corte-Real, enquanto fecha uma passagem, trata figuradamente a própria teoria da poesia descuidada, ao parecer chão e trivial quando, na verdade, demonstra um intenso trabalho de composição.

O outro,

Escuro e negro lume as carcomia,

junta à incorporação do fogo negro, de origem virgiliana,¹⁴⁰ as sugestões plásticas obtidas pelas sílabas assonantes em *u* ligadas de muito perto às consonâncias *cr/gr*, *rc* (*escuro*, *negro*, *carcumia*) e às nasalizações “escuras” (*lume*, *carcomia*). O verso surge como o término e culminar dum procedimento destinado a acentuar a po-

¹³⁷ Canto Terceiro, vv. 19-32.

¹³⁸ «...estimi ch'egli ancor con pochissima fatica potrebbe conseguir quel grado, e quando ne fa la prova si gli trovi lontanissimo», do passo citado *supra*.

¹³⁹ Vide *supra* de Benedetto Varchi, *op. cit.*

¹⁴⁰ Na *Eneida* em vários lugares, como IV, 384 e VII: 457.

sição enclausurada do sítio nos versos anteriores (*entr-ada, entre, entre*), partindo dum efeito de eco (*primeira-praia, aposento-penedos, cavernas-negras* e a insistência em *entr-*) e associando, assim, à impressão de escuridão, o realismo táctil da rugosidade das paredes num espaço de dimensões estreitas e apertadas. Se, de acordo com Dámaso Alonso, o verso de Góngora *infame turba de nocturnas aves* é a própria imagem fonética da obscuridade, então o muito anterior *escuro e negro lume as carcomia* é a imagem fonética da obscuridade escabrosa.¹⁴¹ Mas enquanto o carácter trabalhado do verso gongorino é projectado energeticamente sobre a retina e o ouvido, o do *Sepúlveda* conclui tautologicamente um passo encavalgado como prosa, assim atenuando e disfarçando o seu relevo.¹⁴²

Em muitos casos, a concentração e a concisão não se resumem a um só verso, nem estão obrigadas a aparecer no começo ou no final da sequência. O *modo fácil* de compor, inimigo que é da geometria regular, impulsiona fenómenos de alastramento da síntese, impregnando-a de significantes. Assim, depois de se expandir pela primeira vez sobre a paixão de Manuel de Sousa Sepúlveda, num número considerável de versos, o poeta faz-nos ler o seguinte, a cerca de dois terços duma sequência de vinte decassílabos:

Onde vê tudo quanto o vão desejo
Lhe pede, e deste engano o triste vive
Onde prósperos bens vê, mas num ponto
Deles o desengano só lhe fica.¹⁴³

A sofisticação deste conjunto é desarmante. Temos anáfora com a inevitável variação original – *onde vê*: sílabas 1, 2 + 3 e sílabas 1, 2 + 7. Temos uma espécie de falsa mesodiplose, – *deste engano, desengano* –, isto é, um eco que alterna indecisamente entre a inver-

¹⁴¹ Remeto evidentemente para o ensaio clássico “Monstruosidad y belleza en el *Po-lifemo* de Góngora”, incluído na reeditada obra de Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos.

¹⁴² Uma das formas de verificar este fenómeno é ver como Corte-Real procedeu aqui à imitação de Virgílio. Efectivamente, repare-se como o poeta português aproveitou um decassílabo da tradução da *Eneida* por Hernández de Velasco – *envuelta en humo oscuro y negra lumbré*: tirou-lhe uma parte e colocou-o num encavalgamento, produzindo assim uma “prosificação” que lhe tira impacto e visibilidade.

¹⁴³ Canto I, vv. 320-323.

são (*engano//desengano*) e a supressão parcial (da sílaba *te*). Temos encavalgamentos significantes, pois mimam a dilatação da sensação de viver na satisfação do desejo, contrastados com a pausa de final de verso, o silêncio a seguir a *ponto* (um “ponto” dramático). Temos a aliteração dos *vv*, imediatamente omitida (ou reduzida a um mero *f* em *fica...*) quando caem as esperanças de vida do sujeito. Temos mais aliterações ainda, e assonâncias, reforçando o espelhismo revertido e contrastivo dos sentimentos descritos. Neste contexto prenhe de significação, até o monossílabo *só* carrega consigo infinitamente mais do que um mero valor ancilar para encher o verso! E, no entanto, o texto parece duma literariedade trivial e descuidada.

Verifica-se, deste modo, que, com a consabida leveza de traço, o poeta destila as palavras de modo a adensá-las, a cobri-las de sentido intenso. A acumulação de epítetos e de adjetivos, a enumeração dissimétrica e a expolição geral combinam-se com a condensação. Em momento nenhum o sentido diverge entre os dois procedimentos, a expansividade e a concisão. Pelo contrário, um acrescenta-se ao outro, no regime dominante da *elegância fácil*.

Corte-Real atribui aos epítetos uma das funções cruciais na sua poética. A polimembração revela bastante acerca da expressividade deles resultante. Citaram-se já vários decassílabos bimembres e trimembres: *em miserável voz e escuro acento // com funesto gemido e voz carpida // a suave, purpúrea ou branca rosa // suas manhas, cautela e falso trato*, etc. Tão corrente como a polimembração estrita é também a polimembração que chamarei *transbordante*, por se estender sobre o decassílabo seguinte:

Nos côncavos penedos, nas sombrias,
Desertas lapas.

Na sequência que funciona como expolição da estação primaveril, citada e estudada acima, Corte-Real está a descrever o que acontece à ninfa Eco, lamentando o seu amor não correspondido por Narciso. Ao fazê-lo, o poeta não limita a colocação de adjetivos ao ritmo do verso, mas cria mais versos para colocar os adjetivos. Isso permite-lhe encadear versos uns nos outros, desdobrando a sua estrutura, de forma a que as bimembrações se ponham umas caindo sobre as outras. Este caso constitui uma versão radicalizada do pro-

cesso, já que mimetiza, por epífora e no ritmo, um verso anterior do mesmo trecho:

Nas frescas alvoradas, nas sombrias
Tardes.

Assim, uma bímembração ecoa outra bímembração, compondo-se como figura da representação literal (Eco), reduplicada como tal. A bímembração adquire, por conseguinte, mais do que uma função significativa, intensificando, poeticamente, a energia expressiva e a carga de sentido.

Outra ocasião particularmente bela de encavalamento de epítetos em polímembração ocorre quando as três mulheres (as Graças), que vêem a recém-nascida Lianor no berço, lhe dedicam palavras de bom augúrio. Deus, dizem elas,

Te dê, quais tu mereces, os ditosos,
Alegres, florecidos, longos anos.¹⁴⁴

É subtilmente patente que o alongamento superlativo mima o desejo expresso pelas Graças de que Lianor tenha uma vida longa. A polímembração transbordante tem aqui a ordem invertida face aos exemplos que dei anteriormente: um adjetivo a terminar um verso, seguido de mais três no decassílabo seguinte, a concluir com o nome qualificado. Uma indicação e uma representação prosódica de tempo prolongado.

Polímembração, acumulação de epítetos, enumeração de substantivos e pronomes, e os outros procedimentos de repetição com variação que vimos destacando, confluem todos na dimensão e no plano da própria temporalidade narrativa do *Sepúlveda*. As suas figuras de repetição e dilatação repercutem-se por toda a parte, sem limitações de trecho, parágrafo, episódio ou até Canto. Na totalidade orgânica do poema, Corte-Real exhibe um *repertório* de recursos lexicais e estilísticos. Quer dizer: o seu estilo constrói-se sobre uma base rigorosamente limitada de recursos que são os alicerces sobre os quais o poeta escreve e compõe. Observamo-lo nas releituras da

¹⁴⁴ Canto I, vv. 128-9.

obra, quando vamos verificando a recorrência do mesmo material textual em situações diferentes.¹⁴⁵

Tomemos um exemplo. Leia-se a passagem do Canto Primeiro descrevendo a reacção de Lianor ao pedido do pai para que lhe conte a verdade sobre a relação dela com Manuel de Sousa:

A belíssima dama a tais palavras
 Os olhos não levanta, antes humildes
 Na paterna presença, e arrasados
 De lágrimas, em terra os tinha fixos.
 Pelo fermoso rosto se lhe estende
 A cor que a torvação tinha roubada,
 E fica qual parece a fresca e pura,
 Orvalhada, suave, intacta rosa.
 Os olhos não levanta, menos abre
 A boca pera dar nisto desculpa,
 Mas assi disse mais do que dissera
 Se respondendo ao pai o confessara.
 Calar dá por reposta, consentindo
 No recado do Sousa e reprovando
 A tenção de seu pai, inda que fosse
 Em seu próprio proveito tão fundada,
 Que amor não lhe consente que as palavras
 E branduras do pai, um ponto admita.
 Não ousa confessar o que deseja
 E o que o pai lhe oferece não no aprova.
 Ûa dor vergonhosa lhe traspassa
 O triste coração e alma afligida.
 Não move de um lugar os olhos, antes
 Por eles grossas lágrimas despede,
 Que tidas no meio do afrontado,
 Alabastrino rosto, lhe acrescentam
 Mais (se pode ser mais) a fermosura,
 E mais (se pode ser), lhe dão mais graça,

[na] tidas

¹⁴⁵ Escrevi sobre este assunto pela primeira vez no ensaio “A estética naturalista de Jerónimo Corte-Real” in AAVV, *Humanismo para o Nosso Tempo. Estudos de Homagem a Luís de Sousa Rebelo*, Lisboa, 2004, em particular nas pp. 266-70.

Qual se vê, muitas vezes, a vermelha
 Rosa, em manhã de Abril, que da passada
 Húmida, fria noite, um licor leve
 E um celeste rocio em si recolhe;
 As cristalinas gotas, na purpúrea,
 Odorífera folha represadas,
 Um transparente aljôfar mostram fresco
 Que causam graça à flor, aos olhos gosto.¹⁴⁶

A expolição é aqui levada a um dos seus cumes, mas nem por isso falta, como veremos, a condensação significativa. A anáfora *os olhos não levanta* é um dos marcadores do ritmo recitativo de todo o parágrafo. Não é o único indicador de semelhança. Os olhos estão fixos (v. 679) ou não se movem (v. 697) durante todo o tempo. Lianor cora e chora em todo o parágrafo: o rubor é referido nos vv. 679-682 e 703-704, as lágrimas nos vv. 677-678 e 698 até ao fim. Mas se formos além deste passo, verificamos que ele se compôs com recursos lexicais comuns a outros trechos do poema, muito distantes dele e entre si. Comparem-se cinco versos escolhidos da citação,

Os *olhos* não levanta, antes humildes
 Na paterna presença, e *arrasados*
De lágrimas, em terra os tinha fixos.
 Pelo fermoso *rosto* se lhe *estende*
 A *cor* que a torvação tinha *roubada*,

com os seguintes, extraídos de outros trechos do *Sepúlveda*:

Nos *belíssimos olhos* amostrava
 Um certo agravo e queixa com brandura
 E o *rosto* em *frescas rosas* convertido,
 Um *afrontado* pejo descobria.¹⁴⁷

Após estas palavras, os espíritos
 Vitais enfraquecidos, e a triste alma

¹⁴⁶ Canto I, vv. 676-711.

¹⁴⁷ Canto IV, vv. 249-52 (ed. 1594, fl. 46r).

De grave *dor* opressa, *tinge* o rosto
De ãa *pálida cor* e *mortal sombra*.

[...]

Estas palavras diz o triste Próteu,
Arrasados os olhos em viva água.¹⁴⁸

Perdida a cor do rosto, e dentro n'alma
Ûa secreta *dor* com que não vive.¹⁴⁹

Roubada a cor do rosto, e um funesto,
Pálido, mortal véu nele estendido.¹⁵⁰

Viu polo *belo rosto estendido*
Um *véu* de branco lírio e *fresca rosa*.
Trabalha por lhe ver os *belos olhos*,
Mas fica-lhe a tenção nisto *perdida*,
Que *afrontada* de ver-se em tal estado,
Inclinados *na terra os tinha fixos*.¹⁵¹

Perdida a cor do rosto, e *arrasados*
Os olhos d'água, *em terra os tinha fixos*
[...]

Deseja ver Lianor mas teme achá-la
Sem luz nos claros *olhos*, e sem vista.
Deseja ir-lhe falar, mas imagina
Que a boca já *mortal* lhe veja muda.
Deseja ir ver *a cor* da *fresca rosa*
Polo *rosto bellissimo estendida*,
Teme achar-lha coberta de ãa *sombra*
Já fria, já *mortal* e denigrada.¹⁵²

O léxico e as cláusulas coincidem e variam, como se o poeta estivesse a trabalhar sobre um mesmo núcleo material, embora para descrever situações muito diferentes, respectivamente: Lianor rea-

¹⁴⁸ Canto VI, vv. 313-16 (ed. 1594, fl. 62v) e 381-2 (*ibid.*, fl. 63v).

¹⁴⁹ Canto VI, vv. 595-6 (ed. 1594, fl. 67v).

¹⁵⁰ Canto IX, vv. 71-2 (ed. 1594, fl. 87v).

¹⁵¹ Canto XVI, vv. 174-9 (ed. 1594, fl. 192r).

¹⁵² *Ibidem*, vv. 524-5 e 530-7 (ed. 1594, fl. 198v).

gindo à solicitação do pai, Lianor na manhã seguinte à primeira noite de núpcias, Proteu perdido de amores, Anfitriote perdida de inveja, o filho de Manuel de Sousa tornado cadáver, Febo a contemplar Lianor, e Manuel de Sousa na terrível expectativa de encontrar a esposa já falecida. Colocámos em itálicos os termos que são comuns a mais de um passo, sublinhando ao mesmo tempo a sua semelhança e a riqueza das suas variações.

Atente-se na seguinte relação de casos, uma das várias que se encontram nas passagens citadas: *rosto...a cor...roubada, tinge o rosto d'ũa pálida cor e mortal sombra, perdida a cor do rosto, roubada a cor do rosto, pálido mortal véu, (pelo rosto) um véu de branco lírio, perdida a cor do rosto, (a cor) coberta de ãa sombra...mortal*. Todas estas cláusulas representam a palidez. Mas Corte-Real distingue diversas formas de palidez: a vergonha, o pudor, a comoção apaixonada, a inveja, o desfalecimento, a indignância extrema, a morte. A diferenciação é obtida por meio de cambiantes ligeiros executados sobre um repertório de fórmulas e locuções formulares. A firmeza do repertório torna-se, neste caso, marca de personalização do estilo. Embora outros poetas da época vão buscar ao património poético canónico (Virgílio, Petrarca etc.) os materiais de que dispõem, cada um tem as suas escolhas e preferências. Corte-Real indica as suas a cada passo e funda-se nelas para assentar toda a sua prática. Mais do que de meros paralelismos ou alusões internas, devemos falar aqui dum procedimento central de composição.

O repertório pessoal a repetir e matizar expande-se a todo o poema, criando assim, pelo recurso constante aos mesmos materiais, as condições essenciais para: 1) assegurar a estabilidade estilística do conjunto, 2) proporcionar uma economia de meios adequada a empreendimento tão vasto e, portanto, 3) cooperar na instituição do *modo fácil* de produção. Este último, com efeito, fica beneficiado quando a produção em verso se realiza sob o signo da recorrência. Uma vez adquirido o repertório, o poeta sabe que ele lhe basta para encontrar os materiais mais adequados em cada lugar determinado. Depois de achados, molda-os a seu bel-prazer, num jogo entre repetição e variação que tem em conta a necessidade de adaptação ao caso particular focado mas, na mesma proporção, a necessidade de conservar a facilidade do gesto técnico. O formulismo tem vantagens práticas e artísticas consideráveis para um projecto poético como este.

Os próprios símiles estão sujeitos à estratégia de composição por fórmulas, ao fazerem parte do repertório reavivado no *Sepúlveda*. Na passagem em que Lianor reage, sem falar, ao apelo de Garcia de Sá, o seu rosto é comparado a uma rosa duas vezes. Em ambas, comparam-se a cor e as lágrimas, segundo o regime formular apontado. A primeira está reduzida a dois versos, mas sofre a amplificação de nada menos do que cinco epítetos: *fresca, pura, orvalhada, suave e intacta*. Só um deles, *orvalhada*, sugere as lágrimas sobre o rosto corado. Na segunda comparação, todavia, o caso é outro: as lágrimas assumem o papel quase exclusivo. E nesta imobilidade total de representação, até as lágrimas ficam sem se mexer. Vejamos outra vez:

Qual se vê muitas vezes a vermelha
 Rosa, em manhã de Abril, que da passada
 Húmida, fria noite, um licor leve
 E um celeste rocio em si recolhe,
 As cristalinas gotas, na purpúrea,
 Odorífera folha represadas,
 Um transparente aljôfar mostram fresco
 Que causam graça à flor, aos olhos gosto.

A palavra-chave é *represadas*. Tudo se segura, tudo se petrifica. Essencialmente, o silêncio, o tenso e sublime e longo silêncio em que Lianor não sabe o que há-de pronunciar, mas em que sabe que tem de pronunciar alguma coisa, amplifica-se por meio deste símile em que o poeta parece enternecer-se com a sua personagem e com a própria criação. Daqui se vê que nem sempre a brevidade é o meio melhor para exprimir o silêncio: a expansividade, a recorrência e a variação logram conseguir, paradoxalmente, um efeito de grande compressão. Cada verso, cada palavra, aponta e significa o mesmo objecto e a mesma visão dele. Corte-Real refigura esta compressão na imagem de líquido frio e represado, como se a água das lágrimas tivesse resultado num *freeze-frame*, num congelamento de imagem. Para que esta possa ser vista a plena luz.¹⁵³

¹⁵³ Porque não há-de o cinema adoptar, inconscientemente até, figuras de discurso oriundas da poesia? Porque não há-de servir para ajudar a iluminar a poesia anterior

Coroando todo o parágrafo, lê-se um verso bimembre. Corte-Real não desdenha a simetria bilateral. Sabemo-lo, desde logo, pelo seu interesse ocasional em sintetizar, quer por sinonímia, quer por quiasmo, toda uma passagem. Eis alguns exemplos:¹⁵⁴

As almas dão a Deus, ao mar os corpos.¹⁵⁵

Ao ânimo o vigor, o uso à língua.¹⁵⁶

Ao forte dá furor, forças ao fraco.¹⁵⁷

Alvorço aos espíritos, gosto aos olhos.¹⁵⁸

Mas é evidente que procedimentos deste género estão longe de constituir um modelo central para o poeta. O que lhe interessa antes é a utilização ocasional do recurso na condensação, amiúde conclusiva, de trechos com unidade temática. E assim,

Que causam graça à flor, aos olhos gosto,

é parte fórmula (basta comparar o exemplo de bimembração fornecido imediatamente acima) e parte simetria, mas é fundamentalmente síntese, a síntese da imagem fixada e amplificada por expolições várias ao longo do trecho. Como?

Fala-se dos olhos que derramam as lágrimas (a «flor» é, por símile, o rosto em pranto com o olhar fixo no chão) e igualmente de

em séculos? Os mistérios da arte estão no ar cultural que respiramos desde não se sabe quando...

¹⁵⁴ Todos extraídos do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, primeiro poema épico do autor.

¹⁵⁵ *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, Canto V.

¹⁵⁶ *Ibidem*, Canto IX.

¹⁵⁷ *Ibidem*, Canto XI.

¹⁵⁸ *Ibidem*, Canto VIII. Esta pequena lista, que facilmente poderia ser aumentada, mostra bem que a «perfeição insuperável» d'*Os Lusíadas* quanto à bimembração por contraste (José Filgueira Valverde, *Camões*, Coimbra: Almedina, 1982, p. 226) é partilhada, ao mesmo nível, por outros poetas coevos que podem até ter antecedido Camões. Para uma listagem abundante de versos deste tipo em vários autores portugueses da época (sem incluir os épicos nem dramáticos), veja-se Vítor Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, 1971, pp. 358-61.

outros olhos, aqueles que observam os primeiros. O silêncio é mútuo, o da heroína e o do observador (poeta e leitor), mas os motivos desse silêncio não podiam ser mais diversos. Assim, porque as razões de cada olhar são, num caso, dolorosas e, no outro, deleitosas, o verso de síntese expõe-nas tal como são, isto é, razões separadas, de tamanho igual, mas cindidas na bilateralidade. O interesse de Corte-Real por este tipo de bímembração, portanto, não é outro senão o da capacidade que possa ter para mimar, uma vez mais de forma concisa, toda uma passagem em que, não havendo som, há apenas dois olhares que nunca se cruzam. Por isso, não seria aqui de esperar uma aliteração brilhante ou uma “imagem fonética”, como aquelas que já encontramos. O verso revela que olhares divergentes, aquele que derrama gotas de aflição e aquele que se abre ao prazer da representação artística, são o verdadeiro tema de todo o parágrafo.

Como o rosto de Lianor, analisado em detalhe de lupa pelo olhar aparentemente solidário do poeta e do leitor, o *modo fácil* de Corte-Real transmite a ideia de que não há necessidade de explicações ou comentários para aceder à inteira compreensão do texto. O idioma deste pretende ser de absoluta limpidez. Os seus tropos de transformação, seja de pensamento, seja de linguagem, passam despercebidos. E a razão é porque Corte-Real os embebe em tanta transparência que ofusca o leitor; em tanta luz, que o cega. Até o símile desdenha a renovação da visão ou da perspectiva, e faz-se paráfrase. Parecem faltar a elaboração e o pensamento compositivos, e ficarem apenas olhares sensíveis, em estado puro. Como se os olhares não fossem descritos mas antes impressionisticamente traçados à letra, contornando a mediação da linguagem, ou fazendo com que esta pareça ser equivalente ao objecto, à coisa ela mesma.

Versos da maior intensidade semântica, como alguns daqueles que já aqui se anotaram, surgem como prosaísmos sem relevo figurativo. Um decassílabo como

Impedida de mil inconvenientes,

ou uma sequência como

Onde vê tudo quanto o vão desejo

Lhe pede, e deste engano o triste vive
Onde prósperos bens vê, mas num ponto
Deles o desengano só lhe fica,

não exigem esforço de compreensão, nem se destacam por qualquer aspecto figurativo. A sua disposição sintáctica é próxima ou igual à da prosa, o léxico é relativamente elevado mas sem deixar de ser corrente, as técnicas da retórica não querem saltar à vista.

Com efeito, o hipérbato, os jogos de linguagem que evidenciam o artifício (o poliptóton, a derivação etimológica, a paronomásia) e os tropos de substituição (com a metáfora à cabeça) carecem geralmente de presença ou de visibilidade no *Sepúlveda*. Esta poesia parece correntia, sem piruetas, sem símbolos, evidente, *fácil*. Nem um termo obscuro, nem uma construção difícil, nem a ostentação de uma característica, de uma cor, de uma veemência, de palavras, de frases concebidas para serem lembradas. Muito menos a proposta de que há uma mensagem e simbologia transcendententes que o poeta almeja transmitir. Quase parece não ser poesia. E, no entanto, uma leitura mais atenta descobre nela mundos inteiros de perícia, valor e significado. Nos versos de Corte-Real, a intensidade do artifício perde apenas para a intensidade com que é dissimulado.

5. Critérios desta edição

Razões para um título

Longos dizeres cobrem o frontispício da primeira edição, em particular na titulação do poema: *Naufrágio e Lastimoso Sucesso da Perdição de Manoel de Sousa de Sepúlveda e Dona Lianor de Sá, sua mulher, e filhos, vindo da Índia para este Reino na nau chamada o galeão grande S. João que se perdeu no Cabo de Boa Esperança, na terra do Natal. E a perigrinação que tiveram rodeando terras de Cafres mais de 300 léguas 'té sua morte. Somente depois aparece a informação acerca da autoria e do meio de expressão (esta incompleta, pois falta uma referência aos tercetos): Composto em verso heróico e octava rima por Jerónimo Corte-Real.*

Já na altura, a extensão do título era incómoda. O alvará real que concede a autorização de impressão e o privilégio de exclusividade a Simão Lopes, tipógrafo de Lisboa, menciona apenas o *livro do Naufrágio de Manoel de Sousa de Sepúlveda*. O genro do poeta, António de Sousa, na dedicatória que dirige a D. Teodósio, duque de Bragança, descreve o poema assim: *história e verdadeiro discurso do infelice sucesso de Manoel de Sousa de Sepúlveda, e Dona Lianor de Sá, sua mulher, e dous filhinhos*. Comparando com o título que aparece no rosto, verificam-se diferenças claras em algumas designações e adjetivos, bem como a omissão, notória, do filho bastardo de Sepúlveda, de longe a criança mais importante do poema. Mas evidencia-se sobretudo que o genro de Corte-Real omite referência ao naufrágio, ao galeão, ao sul de África e à caminhada em «terras de Cafres». O censor da Inquisição, frei Bertolameu Ferreira, certamente responsável por cortes e alterações ao original do falecido poeta, escreveu um parecer absolutamente circunstancial, e nem sequer se dignou dar um nome ao poema. Apontou apenas: *este livro*.

Porém, no prólogo ao leitor, não assinado, a descrição do objecto literário atinge outras proporções, aparecendo como: *discurso do naufrágio de Manoel de Sousa de Sepúlveda, e Dona Lianor de Sá sua mulher, vindo da Índia por capitão de ãa nau, por nome o galeão grande*; a falta do restante, pelo menos de [São João], dever-se-á a gralha tipográfica. Um pouco mais abaixo, o mesmo prólogo designa o livro de: *discurso do Naufrágio e lastimoso sucesso*. Salta à vista a maior proximidade das expressões constantes deste prólogo ao título efectivamente exarado na *editio princeps*. Ademais, a palavra *naufrágio* – não referida por António de Sousa – aparece capitalizada em corpo muito grande no topo da folha de rosto e volta a destacar-se no alvará.

A literatura de naufrágios era, em 1594, objecto de muito interesse. Desde os anos '50 do século XVI que relatos de naufrágios de navios portugueses emergiam sob a forma de literatura de cordel, fácil e expeditamente vendida. O galeão S. João onde iam Sepúlveda e Lianor foi precisamente o primeiro navio cujo naufrágio surgiu relatado dessa forma. Mas logo outros se seguiram. O poema de Corte-Real apareceu em meio ao período áureo da literatura de naufrágios, e os livreiros pensariam ganhar comercialmente ao destacar no título a relação do texto poético com essas narrativas em prosa. Acresce que, às sensações fortes providenciadas por tais relatos, se juntavam elementos de curiosidade por terras e mares estranhos. Fazia parte do ofício dos editores-livreiros servir esse gosto. A coincidência nos termos empregues pelo título e pelo prólogo anónimo para nomear o poema leva a crer que foram realizadas alterações ao cabeçalho apresentado no manuscrito que serviu de original aos tipógrafos, tendo em vista intuitos comerciais. Tudo indica, portanto, que o autor da edição é também o do prólogo ao leitor, e que o título original foi intervencionado pelo editor.¹⁵⁹

Chegados a este ponto, concluimos que, com eventual aproveitamento de alguns elementos do original, o processo de edição introduziu algumas alterações no título dado pelo autor cuja extensão

¹⁵⁹ Camilo, em *A Corja*, presume que António de Sousa é o autor do “prólogo ao lector”, pois atribui-lhe afirmações que só surgem neste e não na dedicatória ao duque de Bragança. Sousa Viterbo, *op. cit.*, p. 155, afirma que o mesmo prólogo «apesar não vir assignado, não duvidamos attribuir a Antonio de Sousa». Na verdade, parece assim haver bons motivos para duvidar que lhe pertença.

não podemos avaliar com rigor. Uma vez que não temos acesso à matriz, a um autógrafo de Corte-Real, desconhecemos o seu título original. Resta assim ao editor moderno optar por transcrever integralmente o título da *editio princeps*, argumentando pela fidelidade absoluta, ou seguir outro caminho. Optei pela segunda via.

O tema do poema póstumo de Corte-Real não é, definitivamente, o naufrágio de Sepúlveda. Se fosse, não haveria motivo, pelo menos, para a narração dos primeiros cinco Cantos. A relação entre as partes do poema mais próximas do naufrágio e as outras, cronologicamente anteriores, também não seria visível. No entanto, o crime cometido no Canto III é fundamental para que o naufrágio e a morte surjam, aliás explicitamente, como seu castigo e expiação. Além desse nó axial, outras relações sintagmáticas existem entre os Cantos I-V e a maioria dos que se lhes seguem, tornando impossível a separação das acções. O prólogo ao leitor que aqui atribuímos ao editor (mas que pode, evidentemente, ter-se inspirado em informações prestadas pelo genro do poeta e outras personalidades próximas) é muito esclarecedor sobre o verdadeiro tema da obra de Corte-Real, ao assinalar a ligação entre os «delitos cometidos contra a caridade e amor» do próximo, e o «castigo» certo que «devemos temer». O poema, portanto, consiste numa narrativa de crime e expiação, a primeira parte da qual não se inclui nos relatos de naufrágio. Atribuir lugar cimeiro e capitalizado ao *naufrágio* e ao *lastimoso sucesso da perdição*, como se fez no frontispício quinhentista, sem dar qualquer sinal sobre a matéria dos primeiros Cantos, parece-se demasiado com uma acção editorial de promoção.

Se o longo título da *princeps* carece completamente de referência à primeira parte do assunto, tornando o poema idêntico à literatura de naufrágios, isso não nos autoriza, como editores críticos, a recriá-lo, tendo em conta que não há alternativas conhecidas (em cópias manuscritas ou outras edições quinhentistas). Por exemplo, não é possível tornar o título mais supostamente próprio da tradição épica sem interferir indevidamente num original impresso que pode, apesar de tudo, dever muito ao manuscrito do poeta. O título a encontrar não pode escapar, portanto, ao legado textual conhecido.

A nossa proposta de título – *Sepúlveda e Lianor* – é uma abreviação selectiva do impresso de 1594 que advém do facto de serem esses os nomes dos protagonistas em todo o assunto principal.

É a figura de Lianor e a paixão de Manuel de Sousa por ela, depois retribuída, que se acha no centro do Canto I. Além da troca de missivas clandestinas entre os amantes, os Cantos II-III são quase inteiramente dominados, quer por caracterização directa, quer por alegoria, pela descrição do estado de espírito de Sepúlveda, que o leva a realizar a acção criminosa fulcral. As grandes alegorias da Aula de Vénus, da Viagem do Amor e da Ilha da Vingança (incluindo as casas do Ódio, da Ira, da Determinação e de Némesis-Raunúsia) correspondem, de forma suficientemente explícita, a uma descrição da mente convulsiva de Manuel de Sousa Sepúlveda, esmagada entre o amor e o ciúme, em processo de conceber o crime que definirá a fatalidade do resto da sua existência enquanto personagem. O maravilhoso ali construído supõe a reconsideração detalhada dos seus processos mentais. Já nos esponsais dos Cantos IV-V, é naturalmente o casal que partilha o protagonismo. Nos Cantos VI-VII, Lianor centra todas as atenções, menos pelo seu estado psicológico do que como objecto de paixão. No VIII, iniciando-se a caminhada, Manuel de Sousa volta à ribalta. No IX, cada um dos membros do casal tem a sua quota parte de protagonismo ou têm-na ambos em conjunto. O Grande Sonho que ocupa a maior parcela de X-XI é a transposição mística, no espírito de Sepúlveda, de encontros efectivamente constantes do relato de cordel entre os náufragos e régulos africanos. O poeta ergue essa parte do relato ao nível duma opção existencial da personagem, entre conhecer a Verdade ou seguir a via da Mentira. Chegou aí a vez de Lianor ser esquecida. E antes da metade do Canto XII, também Sepúlveda sai de cena para entrar, em largo desvio, Pantaleão de Sá, de XII a XIV o herói único do poema. Um desvio que, só por sê-lo, já tem muito de romanesco. A partir da segunda metade do Canto XIV, porém, regressamos ao casal protagonista, até ao fim, o mesmo casal indicado como fulcro do poema no seu mesmo início (a Proposição).

Assim, o título que extraímos da versão editorial reverte, não somente para os protagonistas indiscutíveis do poema, mas também para a sua caracterização interna. *Ethos* combina-se com *pathos* na representação poética do casal. A insistência nas paixões faz-se pela composição alegórica e pela caracterização psicológica. São as “pessoas” de Lianor e Sepúlveda que centram tantas vezes a atenção do poeta. Se a mulher é duma beleza quase sobrenatural,

disseminando a paixão amorosa por toda a parte, é o sentir interior do capitão que sobressai nos mais vastos e imponentes trechos do poema (Cantos II-III, X-XI, XV-XVII). Apesar do papel objectal que detém durante a maior parte do tempo, há passos em que Lianor emerge com identidade própria, como indivíduo dotado de subjectividade. Sepúlveda, porém, torna-se na maior figura emotiva do poema, no seu grande *homo melancholicus*. A sua solidão e os processos mentais que o impedem de decidir acertadamente sobre o destino seu e dos que o servem são bem patentes, quer antes da viagem, quer no pós-naufrágio. Corte-Real dá-lhe as paixões irremediáveis, dá-lhe os sentimentos descontrolados, dá-lhe a avassaladora angústia da impotência. E tudo isto obriga o leitor, para além das peripécias narrativas, para além da dicção poética e da floresta de símbolos, a atentar no sentido psicológico das descrições, directas ou alegóricas, do casal protagonista.

O próprio Canto Primeiro é prova de quão importantes são, pelo número e qualidade, os retratos psicológicos das personagens. A aflição e a alegria das mulheres no nascimento de Lianor dão o mote. A seguir, a vitória dos desejos amorosos dos homens sobre as condutas nobres e sobre as leis. Lianor é toda psicologia, na cena de pescaria, depois de atingida pelo tiro de Amor, na entrevista com o pai, e ainda quando fica enclausurada em casa. Quando se levanta a questão do casamento da filha, Garcia de Sá, embora personagem secundária, atinge um apreciável grau de caracterização individual (Calderón notou-o, como vimos). E o próprio Manuel de Sousa antecipa já os ulteriores desenvolvimentos que a sua caracterização irá sofrer. A visão espectral e o discurso do menino-fantasma no Canto XVI confirmam tudo isto: o *Sepúlveda* é uma encenação do sentir das personagens, é um poema que, no fundamental, se constrói de acordo com uma lógica compositiva assente na vida psíquica dos caracteres: uma *psico-lógica*. Os sentimentos das personagens comandam as acções que realizam e, irremediavelmente, todo o percurso narrativo do poema. Parece fazer sentido, portanto, que o título da obra possa cingir-se, sem perdas, aos nomes das suas personagens determinantes.

Vimos que a obra se inclina quase sempre para dar o primeiro plano ao casal formado por Lianor e Manuel de Sousa. Ora ela, ora ele, ora ambos, protagonizam todos os Cantos do poema, com

excepção da saída cavaleiresca e histórico-dinástica de Pantaleão de Sá. A situação merece apontamento: *Sepúlveda e Lianor* é título muito mais devedor da tradição romanesca do que da épica. Aquiles, Heitor, Ulisses, Eneias, Jasão, Vasco da Gama, Godofredo e os companheiros de todos eles constituem heróis de epopeia. Antes de Corte-Real, apesar das Penélopes, das Medeias, das Camilas e das Bradamantes, não há uma mulher que, por si só, abarque a narrativa inteira, e não chega a haver um casal que, enquanto tal, integre por todo o lado a acção do poema, decida o seu curso, e encha a sua carga simbólica com os temas relativos ao amor. Foram antes as tradições romanescas que investiram nesses temas e narrativas, vindo a possibilitar os títulos concomitantes.

Os romances helenísticos introduziram a tendência: *Quéreas e Calírore*, *Antia e Habrocomes* (também conhecido por *As Efe-síacas*), *Leucipe e Clitofonte*, *Dáfnis e Cloé*, *Teágenes e Caricleia* (também conhecido como *As Etiópicas*) são os romances antigos que nos restam completos, e há pelo menos uma meia-dúzia mais de casais de amantes em títulos de romances bizantinos do século XII. A modernidade europeia não deixou de fazer reviver a tradição grega; um exemplo posterior à morte de Corte-Real – e, tal como se viu, influenciado por este – é *Persiles e Sigismunda* de Cervantes. A novela amorosa e epistolar, em prosa e/ou verso, desde os seus antecedentes ovidianos, passando pela Idade Média das cartas de Heloísa e Abelardo, de vários textos de Boccaccio, de Eneias Silvio Piccolomini (*História de Dois Amantes*), até desembocar na novela sentimental ibérica, é outra corrente onde vêm a encontrar-se alguns antecedentes da obra de Corte-Real. *Arnalte e Lucenda*, *Crisel e Mirabella*, *Grimalte e Gradissa*, *Clareo e Florisea* e a portuguesa *Naceo e Amperidónia*, não são apenas títulos, uns mais fiéis do que outros, mas textos com motivos e elementos típicos, aproximáveis a muitos que se acham presentes no nosso poema.

Sepúlveda e Lianor é pois um título que, não dando conta da complexidade de géneros engastados na obra, deixa, no entanto, uma justa ideia da importância do que ela deve aos protagonistas e à herança romanesca. O poema de Corte-Real faz reviver as histórias de casais apaixonados em mais do que um modo, embora alterando-as profundamente pela preocupação de rigor histórico e cronístico, pela filiação na épica (principalmente virgiliana),

pela dramaticidade essencialmente trágica, e pela assimilação de recursos provenientes de outras sendas literárias ainda, clássicas e modernas. A carga psicológica do *Sepúlveda* evoca tradições romanescas, caracterizadas sobretudo por formas de representação da paixão amorosa, do ciúme, do enclausuramento da mulher, da correspondência epistolar com intermediário e da morte por assassinato. Além disso, o poema tem em comum com a tradição do romance a definição paisagística de espaços terrestres e marítimos, e a própria deambulação geográfica, quando esta parece desorientada ou sem meta definida. Todos estes elementos, predominantes na intertextualidade dos romances antigos, medievais e modernos, sobressaem também no poema de Corte-Real. Razões que nos parecem suficientes para conceder protagonismo a uma parte do título da primeira edição (1594), a parte que representa o núcleo preponderante, épico, da acção do poema e o papel deste na história do género mais múltiplo e vário de quantos tem contado a literatura, o romance.

As bases de fixação do texto

O único testemunho que existe do poema de Corte-Real é a edição póstuma de 1594 executada em Lisboa pelo tipógrafo Simão Lopes. As edições posteriores (uma do século XVIII e outra do século XIX) são destituídas de valor filológico para o conhecimento da redacção original, embora possam pontualmente ser utilizadas para clarificação de aspectos da fixação do texto.¹⁶⁰ Não se conhece qualquer autógrafo, nem apógrafo antigo, nem sequer uma tradução de outra fonte, que pudessem prestar apoio a um conhecimento melhor do texto legado pelo poeta. Infelizmente, também não se conhece a extensão das intervenções censórias. Sabemos apenas que elas aconteceram. Assim, a edição crítica de *Sepúlveda e Lianor* só pode fazer-se sobre um *unicum*, a edição quinhentista.

Temos a sorte de que essa edição foi muito bem feita, no cômputo das edições literárias portuguesas de final de Quinhentos.

¹⁶⁰ Respectivamente: Lisboa: Na Typografia Rollandiana, 1783 e, em dois volumes, da mesma tipografia lisbonense, 1840.

A consulta de vários exemplares permitiu constatar que Simão Lopes produziu um trabalho de grande uniformidade e elevado grau de correcção. O texto conhecido oferece garantias de ausência de discrepâncias notáveis entre os exemplares e, portanto, uma estabilidade textual muito forte. A nossa conclusão deriva da consulta directa dos seguintes exemplares:

1. Biblioteca do Palácio da Ajuda, Lisboa, cota 50-X-7
2. Biblioteca Nacional de Portugal, cota Res 3991 V.
3. Biblioteca Nacional de Portugal, cota Res 4393 P.
4. Biblioteca Municipal de Santarém, cota 10/3/1
5. Biblioteca D. Manuel II, Paço Ducal de Vila Viçosa, cota 545
6. Biblioteca Nacional de Espanha, cota R.152
7. Biblioteca Nacional de Espanha, cota R.11092
8. Biblioteca do Palácio Real, Madrid, cota X/2787
9. Biblioteca da Hispanic Society of America, Nova Iorque, cota PQ 9321 .C76 N3

A *princeps* do poema de Sepúlveda não é um impresso muito raro. Além dos elencados acima, conhecem-se exemplares em Portugal pelo menos no Palácio Nacional de Mafra e na Biblioteca Pública de Ponta Delgada, em Espanha na Biblioteca Pública de Córdova, no Brasil na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Universidade de São Paulo, em França, no Reino Unido, no Canadá, na África do Sul, etc. Os nove volumes indicados deverão ser suficientes, porém, para tirar ilações sobre a qualidade da edição.

Verificámos a presença de três tipos de erro tipográfico, um de ortografia, outro de numeração dos Cantos em cabeçalho e um terceiro de foliação. Escolhemos alguns para comparar os exemplares entre eles. Os erros de ortografia escolhidos foram: *petendem* (por *pretendem*, fl. 132r), *aboorrecido* (por *aborrecido*, fl. 179v) e *Em throno* (por *Em torno*, fl. 191v). Os erros de numeração dos Cantos foram: *Decimotercio* (onde devia ler-se *Decimo quarto*, fl. 160r) e *Decimo quarto* (onde devia ler-se *Decimo quinto*, fl. 178, fl. 182, fl. 186r; e *Decimo sexto*, fl. 190r). Os erros de foliação: fl. 126 (onde devia ler-se fl. 136), fl. 150 (onde devia estar fl. 154) e fl. 165 (que devia trocar-se por fl. 156).

Todos os exemplares consultados contêm todos esses erros. Apenas as cópias da BNP são diferentes, especialmente o n.º 2 da nossa lista, originariamente pertencente à Torre do Tombo, profundamente alterado no papel e na tipografia por mãos não contemporâneas.¹⁶¹ O n.º 3 deve pertencer a uma tiragem mais tardia, uma vez que não surge o erro *aboorrecido*, embora se conservem todos os demais. Repare-se que falamos numa edição com um número francamente reduzido de erros tipográficos, uma edição cuidada. Uma edição que, pela amostra, comprova a sua essencial unidade de impressão e, portanto, grande fiabilidade textual.

Claro que esse facto não impede outro, a saber, a inexistência de regras ortográficas universais nas últimas décadas de Quinhentos. Esta edição pretende fixar um texto que, na origem, apesar da grande correcção da *princeps*, não foi fixado. Em meu entender, isto significa que o editor deve assumir uma postura flexível, permitindo que a variabilidade gráfica do original seja mantida, sem prejuízo, simultaneamente, da consciência de que se trata numa edição do, e para o, século XXI. Por exemplo, a terceira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo *impedir* surge no poema de Corte-Real grafada *impede* e *impide*. Esta variação tem consequências para a actualidade: só a primeira versão cumpre com as presentes regras ortográficas e com a realização fonética. Mas a segunda pode corresponder a uma realização fonética antiga cuja redução à unicidade universal moderna prejudicaria determinados objectivos poéticos. Aí importa conservar o testemunho original e, por conseguinte, a variação gráfica. Em muitos casos, porém, é desnecessária essa atitude conservadora. Uma edição crítica não é uma edição diplomática, nem sequer uma edição semidiplomática, obrigada a manter absolutamente todas as características gráficas da publicação original.¹⁶² Para tanto apuro histórico, pode argumentar-se que seria preferível uma edição facsimilada da *princeps*, sem mais.

¹⁶¹ Trata-se dum exemplar “restaurado” a partir dum original de 1594 que já devia encontrar-se em mau estado, inclusivamente com tipos às vezes notoriamente diferentes, no miolo e mesmo no rosto (o J em “Jerónimo”, o C em “Com privilegio” etc.), que dão a desagradável impressão de se estar perante uma contrafacção.

¹⁶² Já existe uma edição semidiplomática do *Sepúlveda*, aquela das *Obras de Jerónimo Corte-Real* introduzidas por M. Lopes de Almeida (Porto: Lello & Irmão, 1979), que apenas corrige óbvios erros de grafia e uniformiza no aspecto gráfico, com espaços, a forma como estão dispostos os parágrafos poéticos.

Não entendemos que a literatura, neste caso a poesia, deva ser tão-somente apanágio do estudo histórico. O *Sepúlveda* é um grande poema; e, como todos os grandes poemas, há algo nele que ultrapassa a temporalidade em que foi composto e que se abre à fruição de cada tempo novo. Uma edição deve reflectir essa capacidade da literatura autêntica. Conservar em absoluto a grafia e a pontuação antigas significa enclausurar a obra, fechá-la à passagem do tempo. Reside aqui o interesse da edição crítica, uma edição que, respeitando as marcas do tempo em que o poema foi produzido, respeitando a história duma língua e a sua herança literária e artística, se abre também a leitores novos que as queiram (re)descobrir.

Grafia

Adoptou-se, como princípio geral, realizar uma edição que moderniza a ortografia, mas apenas naquilo que decidida e seguramente não implica a imposição de valores fonéticos e prosódicos diferentes do original quinhentista. Alguns exemplos de modernização que não afectam esses valores são *sancto* › *santo*, *distincta* › *distinta* e *Christo* › *Cristo*. Mas se o princípio geral de fixação ortográfica parece claro, não se dispensam algumas precisões.

A ortografia do original conservou-se quando consta uniformemente do impresso e corresponde a um uso fonético hodierno. Exs. *digno*, *submergido*, *ficção*, *aspecto*, *efectuar* (aliás, *effectuar*). É provável que os motivos para Corte-Real escrever *digno* fossem etimológicos e não fonéticos, uma vez que os seus contemporâneos Camões e Ferreira (respectivamente em *Os Lusíadas* e *Poemas Lusitanos*) grafaram *dino* amiúde, e em posição de rima com *divino*, *fino*, *cristalino* etc. Embora o soneto preliminar de Estêvão Ribeiro ao genro do poeta grafe *benigno*, o Canto Primeiro do *Sepúlveda* tem *benino* a rimar com *peregrino*. A hesitação ortográfica era patente no século XVI, mas a fixação posterior (*digno*, *indigno*, *maligno*, *benigno*...) prova como a ortografia se pode impor à pronúncia, mudando-a. *Submergido* pronunciava-se no século XVI (e às vezes grafava-se) *somergido*, mas Corte-Real, também aqui, pensa etimologicamente. *Ficção* surge assim no poema (Canto XVI), mas no “Prólogo ao Leitor” grafa-se *fições*, o que indicia a pronúncia

coeva duma única consoante. Já *aspecto* e *efectuar* correspondiam certamente a uma atenção conjunta à fonética e à etimologia, porquanto, ou se pronunciavam (e escreviam) *aspeito* e *efetuar*, ou se abria a vogal *e*, com ou sem articulação da consoante *c*.¹⁶³ Em todos estes casos, não faria sentido, pareceu-me, construir uma versão artificialmente arcaizante do texto quinhentista, uniformizando o texto pela grafia antiga quando o poeta já escrevia numa grafia idêntica à de hoje.

Conservaram-se também as grafias eventualmente reprodutoras da fonética, quando possuem autoridade etimológica ou correspondem a uma prática ortográfica consistente na época (que têm ou podem ter presença fonética actual em algumas regiões da língua), nos casos seguintes: 1) *c* não foi substituído pelo grupo *sc*. Exs: *nace*, *crece* (mas às vezes o original tem *crescendo*, *descendido* etc., o que conservamos, embora esta grafia representasse provavelmente o equivalente do *s* geminado). 2) termos que ainda não eram grafados segundo o étimo; ex: *pronosticar*. 3) *e* não foi trocado por *ee* nos lexemas *emprender* e *reprender*. 4) formas arcaicas sem variação no original; ex: *contino*. 5) *e* não foi trocado por *i* em palavras como *devulgar*, *húmeda* e *se avezinha* (do verbo *avizinhar-se*), preservando-se as oscilações gráficas quando ocorrem, pois manifestam uma instabilidade gráfica própria da época, nestes casos e em todos os outros: p. ex. *engenho/ingenho*, *peral/para* etc.

Palavras cuja grafia caiu em desuso foram conservadas como tal, independentemente do seu étimo, significado e pronúncia, e do facto de poderem aparecer grafadas no impresso quinhentista de mais do que uma maneira. Exs: *estremo*, *frasi*, *aventage/eventage*. Conservaram-se os casos de rotacismo (ex: *sembrante*), mas modernizaram-se ou corrigiram-se as metáteses involuntárias (ex: *graça*; no impresso quinhentista: *garça*).

Seguem-se as opções de uniformização modernizante.

As consoantes geminadas por razões etimológicas foram racionalizadas em consoantes singulares, conforme o uso hodierno. Não

¹⁶³ Os casos de *effecto*, *lector* e *octava* reflectem grafias alatinadas que nunca tiveram correspondência na pronúncia. Na lamentável situação ortográfica actual (2013), impõe-se observar que nem Corte-Real, nem Camões ou Ferreira, alguma vez cometeram a barbaridade de grafar *aspeto* e *efetuar*, sem respeito, nem pela etimologia, nem pela fonética.

parece impossível que *successo*, *acelerado*, *accidente*, *Occidente*, grafadas desta forma, tenham sido pronunciadas [ks] por leitores cultos, à semelhança do que acontece em alguns casos na pronúncia castelhana actual (*accidente*, *Occidente*). Tal como no *Sepúlveda*, estas grafias aparecem consistentemente nas primeiras edições d'Os *Lusíadas* (1572) e das *Rimas* (1595 e 1598) de Camões, e nos *Poemas Lusitanos* de Ferreira (1598). No entanto, ao contrário do que acontece nos prólogos e na Proposição, o duplo *cc* está ausente de *successo* no rosto quinhentista do poema de Corte-Real, indiciando que a pronúncia corrente se fazia apenas com a sibilante. Os estudos de história da língua sugerem que tais consoantes geminadas não têm fundamento fonético antigo, tendo antes sido uma aquisição gráfica quinhentista destinada a aproximar a língua portuguesa da latina na disputa humanística acerca dos méritos relativos das línguas românicas, aquisição que não resultou posteriormente numa realização fonética estável. Assim, a modernização destas grafias não tem efeitos importantes na realização fónica. O mesmo sucede nas consoantes geminadas em *aflicção* › *aflicção*, *ocasião* › *ocasião*, *daquella* › *daquela*; *officio* › *ofício*, *annos* › *anos*, *inflammados* › *inflamados*, *calumniar* › *caluniar* e *oppressa* › *opressa*.

As terminações *eo* e *ea* modificaram-se com epêntese de *i* em várias ocasiões, porque é bastante consensual que já na época os locutores realizavam esses ditongos oralmente como hoje. A própria primeira edição d'Os *Lusíadas* já reflecte muitas vezes na grafia a realidade fonética coeva. Exs: *creo* (primeira pessoa do verbo *crer*) › *creio*, *meo* › *meio*, *rodeam* › *rodeiam*, *recrea* › *recreia*, *alheo* › *alheio*. Em construções como *creatura*, onde poderia surgir a dúvida acerca da realização fonética do dígrafo *ea*, vimos que o original de 1594 grafa *criador* e *criação*, invalidando o critério fonético de conservação da vogal, e permitindo, assim, uma modernização ortográfica sem implicações de ordem fonética ou prosódica.

Trocou-se o *e* por *i* e o *o* por *u* no segundo elemento dos ditongos orais, segundo a norma actual, pois não corresponde a qualquer diferença fonética ou prosódica, apesar de poder ter justificação etimológica. Ex.: *taes* › *tais*; *orientaes* › *orientais*; *Deos* › *Deus*; *doeo* › *doeu*; *mao* › *mau*; *perdeo* › *perdeu*.

Por se considerar que não existe vantagem fonética ou prosódica na preservação da grafia original, o *u* átono foi substituído por

o e vice-versa, conforme o uso hodierno. Exs. *rigurosa* > *rigorosa*, *sojeita* > *sujeita*; *agoas* > *águas*; *sotil* > *sutil* (o actual *subtil*); *sospeita* > *suspeita*.

As formas *tem*, *vem*, *dem*, *lem*, que se utilizavam tanto no singular como no plural são acentuadas conforme a prática actual. *Vem* pode, além disso, constituir a terceira pessoa do presente do verbo *ver* ou do verbo *vir*; aqui também se procedeu à distinção gráfica respectiva.

A letra *h* foi dispensada de formas onde não tem representatividade fónica e a ortografia actual não a admite, embora possa justificar-se pelo étimo. Exs: *hum* > *um*; *hũa* > *ũa*; *huyvos* > *uivos* (nestes casos, o *h* pretendia evitar a confusão entre a vogal *u* seguinte e a consoante *v* que se grafava amiúde da mesma maneira); *he* > *é*; *hir* > *ir*; *hervas* > *ervas*; *hombros* > *ombros*. Por outro lado, foi naturalmente colocada onde a ortografia moderna o exige. Ex: *orribel* > *horribel*.

As vogais e os dígrafos com til foram actualizados sempre que não impliquem um valor fonético diferente. Exs: *lãça* > *lança*; *vaã* > *vã*; *irmaã* > *irmã*; *manhaã* > *manhã*. Conservaram-se porém *ũas* (umas), *algũa* (alguma) e seus derivados.

Em geral, os ditongos nasais em posição tónica ou pós-tónica foram racionalizados de acordo com a convenção ortográfica actual. Exs. *nam* > *não*; *entam* > *então*; *varam* > *varão*; *sam* > *são*, *quam* > *quão*. Corrigiu-se assim a terminação em ditongo nasal da terceira pessoa do plural dos tempos pretéritos, pois a mudança não tem valor fonético. Exs. *mostrarão* > *mostraram*; *sentirão* > *sentiram*.

O *x* em terminação passou a *z*. Exs. *vox* > *voz*; *lux* > *luz*.

I e *y* foram substituídos pelos caracteres adequados ao seu desempenho fonético. Exs: *Iesu* > *Jesu*; *huyvos* > *uivos*; *vay* > *vai*; *pay* > *pai*; *Helycō* > *Hélicon*.

ç foi trocado por *s* conforme o uso hodierno. Ex: *descançado* > *descansado*.

qu foi substituído por *c* no mesmo sentido. Exs: *fiqua* > *fica*; *cerquam* > *cercam*.

O emprego do *g* foi corrigido. Exs: *salgeiros* > *salgueiros*; *geito* > *jeito*. No entanto, na dúvida entre [g] e [ʒ], preservou-se a grafia original. Ex. *Longinho*.

A acentuação gráfica foi modificada segundo as regras da ortografia actual. Exs. *Sepulveda* > *Sepúlveda*; *ceo* > *céu*; *vòs*, pronome

pessoal, redigiu-se *vós*; ò vocativo transcreveu-se *ó*; *supito* › *súpito*; *purissimas* › *puríssimas*.

Uniformizaram-se as palavras iniciadas por letra maiúscula, de acordo com as regras modernas. Assim, *Naufragio* › *naufrágio*, *Cidade* › *cidade*, *Rubis* › *rubis*, *Mouros* › *mouros*, *Alamo* › *álamo*, mas também *fortuna* › *Fortuna* (quando é entidade sobrenatural personificada) e *carneiro* › *Carneiro* (signo do Zodíaco). Manteve-se a letra maiúscula em termos que, normalmente grafados com letra minúscula, são utilizados no texto por antonomásia. Exs: *Virgem*, *Redentor*. Os adjectivos construídos a partir de nomes próprios levam letra minúscula. Exs: *Libistino* › *libistino*, *Oceanas* › *oceanas*.

Caracteres em desuso para a função foram actualizados. Ex: *ç* › *e*

O *u* consonântico latino foi substituído por *v*. Ex: *adverso* › *adverso*.

Uniformizou-se a alternância *per/pre* conforme o uso actual. Exs: *persagio* › *presságio*; *pregunta* › *pergunta*.

Separou-se o que estava junto e juntou-se o que estava separado, com ou sem hífen, conforme a prática actual. Exs: *dandome* › *dando-me*, *chegamselhe* › *chegam-se-lhe*; *imprimilla* › *imprimi-la*, *a os* › *aos*, *a onde* › *aonde*.

As vogais duplas que assinalam sílaba tónica ou som aberto foram actualizadas. Ex: *soo* › *só*.

As contracções e supressões realizadas graficamente na edição *princeps* foram assinaladas com apóstrofo. Exs. *co* › *co'*; *cos* › *c'os*; *coa* › *co'a*; *tè* › *té*; *desdonde* › *desd'onde*. Aquelas contracções que não aparecem indicadas graficamente no texto da primeira edição, conservam-se sem essa indicação: v. 105, onde *com estas* deve ler-se *co'estas* mas transcreve-se como no original; v. 263, onde *para ùa obra* deve ler-se *par'um'obra*; v. 650 *com ela* deve ler-se *co'ela*, etc. A sinalefa é assinalada por apóstrofo de forma inconsistente e rara na edição de 1594: há muito mais sinalefas nos versos de Corte-Real do que as indicadas. O caso de *espírito* é extremo; o vocábulo chega a aparecer redigido n'Os *Lusíadas* de quatro maneiras diferentes, conforme as necessidades métricas (*espírito*, *spirito*, *esprito* e *sprito*), e o v. 11 do *Sepúlveda* tem *Spirito* onde deve pronunciar-se *Sprito*. Optei por retirar o apóstrofo nas poucas vezes em que surge, repor as letras em falta e, quando necessário, avisar o leitor acerca da prosódia correcta no comentário em rodapé.

Outro tipo de intervenções

Contrariamente a uma prática que se tem tornado comum em edições recentes de poesia, as maiúsculas iniciais dos versos foram conservadas por duas ordens de razões: primeiro, porque é a prática seguida por sistema em todas as obras de Corte-Real e nos impressos poéticos da segunda metade do século XVI português; depois, porque assim se guarda equilíbrio, na atenção do leitor, entre a sintaxe gramatical (oração, frase, período) e a disposição métrica.

A pontuação foi toda revista e actualizada tendo em conta a sua dupla função, gramatical e prosódica. Suprimiu-se o uso arcaico dos dois pontos (:) e a vírgula antes da copulativa, por desnecessária e até incómoda. Acrescentaram-se aspas para assinalar o discurso directo das *fictae personae*, falado ou escrito. As dificuldades sintácticas especiais, quando surgem, foram indicadas no escólio.

Tal como sucede com a pontuação, também os parágrafos poéticos foram submetidos a um processo de revisão. Na edição de 1594, os símiles extensos (ditos “homéricos”) costumam corresponder a um parágrafo, mas nem sempre. Os discursos directos só se distinguem graficamente da voz do narrador normalmente quando mudam de versos brancos para estrofes rimadas e o parágrafo só ocasionalmente corresponde a uma mudança temática ou ao começo duma nova fase da narração. Na falta duma prática consistente na *princeps*, os parágrafos foram repensados, tendo em vista uma maior acessibilidade do leitor ao seccionamento das partes e discursos do poema.

Os versos foram numerados de cinco em cinco na margem esquerda, e, na margem direita, indicou-se a foliação correspondente à edição de 1594.

Bibliografia

Obras citadas no comentário cujas edições convém referenciar

- Amadis de Gaula*, ed. Madrid: Cátedra, 1987, a/c Juan Manuel Cacho Blecuá.
- Apolónio de Rodes, *Argonáuticas*, ed. bilingue, Milão: Biblioteca Universale Rizzoli, tr. Guido Paduano, coment. Massimo Fusillo.
- Ariosto, Ludovico
- *Orlando Furioso*, ed. Turim: Einaudi, 2 vols., a/c Lanfranco Caretti, 1966.
 - *Orlando Furioso*, tr. castelhana de Jerónimo de Urrea, Antuérpia, 1549.
- Barros, João de, *Ásia*.
- *Primeira Década*, ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932, a/c António Baião (facsimil, INCM).
 - *Segunda Década*, ed. Lisboa, INCM, 1974, a/c António Baião e Luís F. Lindley Cintra (facsimil, INCM).
- Bíblia*, ed. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional/Paulus, *A Bíblia de Jerusalém*, 1985.
- Boiardo, Matteo Maria, *Orlando Innamorato*, ed. Turim: Einaudi, 2 vols., a/c Riccardo Bruscagli, 1995.
- Boscán, Juan, *Obra Completa*, ed. Madrid: Cátedra, 1999, a/c Carlos Clavería.
- Camões, Luís de
- *Lusíadas*, ed. Madrid: Juan Sánchez, 1639, coment. Manuel de Faria e Sousa (facsimil, INCM, 1972, 2 vols.).
 - *Os Lusíadas*, ed. Porto: Companhia Portuguesa, 2 vols., 1916-18, coment. A. Epifânio da Silva Dias.
 - *Os Lusíadas*, ed. Porto: Porto Editora, a/c E. Paulo Ramos.
 - *Teatro Completo*, ed. Porto: Caixotim, 2005, a/c Vanda Anastácio.

- Caminha, Pero de Andrade, vol. 2º in Vanda Anastácio, *Visões de Glória (uma introdução à poesia de Pero de Andrade Caminha)*, Lisboa: FCG/JNICT, 1998.
- Claudiano, *O Rapto de Prosérpina*, ed. bilingue, Lisboa: Inquérito, [1991], a/c de Luís Cerqueira.
- De la Vega, Garcilaso, *Obra Poética y Textos en Prosa*, ed. Barcelona: Crítica, 1995, a/c Bienvenido Morros.
- Ercilla y Zuñiga, Alonso de, *La Araucana*, ed. Madrid: Cátedra, a/c Isaías Lerner.
- Ferreira, António, *Poemas Lusitanos*, ed. Lisboa: FCG, 2000, a/c T. F. Earle.
- Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Madrid: Cátedra, 2001, a/c Inoria Pepe e José María Reyes.
- Lucrécio Caro, Tito, *De Rerum Natura*, ed. bilingue, Milão: Biblioteca Universale Rizzoli, 1994, tr. Luca Canali, coments. Gian Biagio Conte e Ivano Dionigi.
- Manrique, Jorge, *Poesía*, ed. Madrid: Castalia, 2003, a/c María Morrás.
- March, Ausias, *Obra Poética Completa*, ed. Madrid: Castalia, 2 vols., 1979, a/c Rafael Ferreres.
- Mena, Juan de, *Laberinto de Fortuna y Otros Poemas*, ed. Barcelona: Crítica, 1994, a/c Carla de Nigris.
- Montemor, Jorge de
 - *Los Siete Libros de la Diana*, ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1993, a/c Francisco López Estrada e M.ª Teresa López García-Berdoy.
 - *Poesía Completa* [com as traduções de Ausias March], ed. Madrid: Biblioteca Castro, 1996, a/c Juan Bautista de Avalle-Arce e Emilio Blanco.
- Petrarca, Francesco
 - *Rime Sparse (Rerum Vulgarium Fragmenta) [Canzoniere]*, Milão: Mursia, 1979, a/c Giovanni Ponte.
 - *Triumpho*, Milão: Mursia, 1988, a/c Marco Ariani.
- Pinto, Fernão Mendes, *Peregrinação*, ed. facsimilada (1614), Maia: Castoliva, 1995.
- Pinto, Fr. Heitor, *Imagem da Vida Cristã*, ed. Lisboa: Sá da Costa, 4 vols.
- Prestes, António, *Autos*, ed. Lisboa: INCM, a/c José Camões e Helena Reis Silva, 2008.
- Quintiliano, Marco Fábio, *Institutio Oratoria*, ed. bilingue, Milão: Biblioteca Universale Rizzoli, 3 vols., 1997.

- Resende, André Falcão de, *Obras*, ed. Lisboa: Colibri, 2009, 2 vols., a/c Barbara Spaggiari.
- Rhetorica ad Herennium*, ed. bilingue, col. Loeb Classical Library, 1954.
- Ribeiro, Bernardim, *Éclogas*, ed. Lisboa: Sá da Costa, 1950, vol. 2 das “Obras Completas”.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. Madrid: Cátedra, 1987, a/c Dorothy S. Severin.
- Sá de Miranda, Francisco, *Comédias Os Estrangeiros e Os Vilhalpandos*, ed. Lisboa: Sá da Costa, a/c Rodrigues Lapa, vol. II das “Obras Completas”, pp. 119-263.
- Sannazaro, Jacopo
- *Arcadia*, ed. Milão: Mursia, 1990, a/c Francesco Erspamer.
 - *De Partu Virginis*, ed. bilingue in J, Sannazaro, *Latin Poetry*, Harvard University Press, a/c Michael J. Putnam, pp. 2-93.
- Tasso, Bernardo, *L’Amadigi*, ed. Veneza: Fabio & Agostino Zoppini fratelli, 1583.
- Tasso, Torquato, *Aminta*, ed. Roma: Salerno, 1999, a/c Bruno Basile.
- Vasconcelos, Jorge Ferreira de
- *Eufrosina*, ed. Madrid: CSIC, 1951, a/c Eugenio Asensio.
 - *Ulissipo*, ed. Figueira da Foz: CEMAR, a/c Diana H. S. Alves (em apêndice a: *Síntese do Passado e Herança do Futuro nas Comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, 2008).
- Vicente, Gil, *As Obras*, ed. Lisboa: INCM, 5 vols., a/c José Camões e Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, 2002.
- Virgílio Marão, Públio
- *Éclogas*, ed. bilingue, Harmondsworth: Penguin, trad. Guy Lee.
 - *Geórgicas*, ed. bilingue, col. Loeb Classical Library, 1953.
 - *Eneida*, ed. bilingue, col. Loeb Classical Library, 1953.
 - *Eneida*, trad. em verso de Gregorio Hernández de Velasco (Toledo, 1555), ed. Barcelona: Planeta, 1996.

Sepúlveda e Lianor
Canto Primeiro

NAUFRÁGIO

E LASTIMOSO SUCESSO DA PERDIÇÃO DE MA-

nuel de Sousa Sepúlveda e Dona Lianor de Sá, sua mulher, e filhos, vindo da Índia para este reino na nau chamada o galeão grande S. João que se perdeu no Cabo de Boa Esperança, na terra do Natal.

E a perigração que tiveram, rodeando terras de cafres mais de 300 léguas 'té sua morte.

Composto em verso heróico e octava rima por Jerónimo Corte-Real.

Dirigido ao excelentíssimo príncipe D. Teodósio Duque de Bragança e Barcelos, Marquês de Vila Viçosa, Conde de Ourém, Senhor das vilas d'Arraiolos e Portel. Suma felicidade.

Com licença da Santa Inquisição e do Ordinário e de Sua Majestade.

Na officina de Simão Lopez.
Com privilégio Real por dez anos
M. D. XCIII.

Licença da Inquisição

Vi este livro por mandado de S. A. e, tirado o que vai, não tem nada contra nossa santa fé e bons costumes, nem cousa por onde se não deva de imprimir.

F. Bertolameu Ferreira.

Vista a informação do padre revedor, pode-se imprimir este livro, e depois de impresso tornará a esta mesa com o próprio original para se conferir com ele e se lhe dar licença para correr. Em Lisboa a 3 de Julho de 1590.

António de Mendonça Diogo de Sousa

Licença do Ordinário

Pode-se imprimir a 29 de Outubro 1593.

João de Lucena Homem

Licença de Sua Majestade

Pode-se imprimir este livro, vista a licença do santo ofício da inquisição e ordinário. Em Lisboa a 5 de Maio de 1594.

P. Pereira. Amaral. D. d'Aguiar.

Privilégio

Eu El-Rei faço saber aos que este Alvará virem que, havendo respeito ao que na petição atrás escrita diz Simão Lopez impressor de livros, morador nesta cidade de Lisboa, e visto o que alega e a licença que tem do santo officio da Inquisição pera imprimir o livro do Naufrágio de Manuel de Sousa de Sepúlveda de que na dita petição faz menção, hei por bem e me praz que por tempo de dez anos nenhum imprimidor, nem livreiro algum, nem outra pessoa de qualquer calidade que seja, não possa imprimir, nem vender em todos estes reinos e senhorios de Portugal, nem trazer de fora deles, o dito livro, senão aqueles livreiros e pessoas que pera isso tiverem licença do dito Simão Lopez; e qualquer imprimidor, livreiro ou pessoa que, durando os ditos dez anos, imprimir ou vender o dito livro nos ditos reinos e senhorios, ou os trazer de fora deles sem licença do dito Simão Lopez, perderá pera ele todos os volumes que assi imprimir, vender ou de fora trazer, e além disso encorrerá em pena de vinte cruzados, ametade pera minha Câmara e a outra ametade pera quem o acusar. E mando a todas as minhas Justiças Officiais, a que o conhecimento disto pertencer, que lhe cumpram, guardem e façam inteiramente cumprir e guardar este Alvará como se nele contém, o qual me praz que valha e tenha força e vigor, posto que o efeito dele haja de durar mais de um ano, sem embargo da Ordenação que o contrário despõe. Belchior Pinto o fez em Lisboa a dezoito de Maio de M.D.XCIII. João da Costa o fez escrever.

REI.

Prólogo ao Leitor

Pudera eu, benigno leitor, dar-vos a conhecer Hierónimo Corte-Real, dizendo algũa cousa de sua fidalguia, de sangue e de muitas partes e nobreza de ânimo que nele juntamente se aposentaram, mas deixo de o fazer porque ele foi tal que não cuido haver pessoa em Portugal que de sua fidalguia, habilidades e bondade deixe de ter muito conhecimento. Algũas cousas fez em que mostrou bem a grandeza de seu engenho e erudição de arte; fez este discurso do naufrágio de Manuel de Sousa de Sepúlveda e Dona Lianor de Sá sua mulher, vindo da Índia por capitão de ã nau, por nome o galeão grande,¹ assi por ser esta senhora muito parenta de sua mulher Dona Luísa da Silva a quem ele muito amava,² como por ser um discurso em que se podem claramente ver as variedades e pouca firmeza dos estados que na vida se têm por felices. E se bem olhardes, vereis quã³ certo está o castigo, ainda que tarde, àqueles que, por seus delitos cometidos contra a caridade e amor com que devíamos amar nossos próximos, o merecem, e que não deve a tardança dele fazer-nos esquecer da certeza com que o devemos temer.⁴ Nesta história usa o Autor de algũas fições⁵ poéticas com que orna mui bem o discurso do naufrágio e lastimoso sucesso; se vos bem parecer, estimá-lo-ei⁶ muito, e se não, não digais mal dele até que façais outro melhor.

Vale.

¹ Por lapso aparente, falta o nome do galeão: *S. João*.

² Garcia de Sá era tio-avô da esposa do poeta, sendo Lianor, portanto, prima direita dela.

³ A redacção mais usual na época era *quam*, mas também surge impresso *quão* e, como aqui, *quã*.

⁴ O anónimo prefaciador parece reportar-se em particular ao aparecimento do Castigo Divino no Canto XV sob a figura duma prosopopeia, brandindo a espada da Justiça para punir Manuel de Sousa Sepúlveda. Cf. «La spada di qua su non taglia in fretta/né tardo, ma ch'al parer di colui/che disiando o temendo l'aspetta» (Dante, *Paradiso*, XXII: 16-18).

⁵ No poema (Canto XVI), a palavra surge grafada no singular com consoante geminada *cc*.

⁶ Futuro do indicativo com valor de imperativo (*estimai-o*).

Ao excelentíssimo príncipe D. Teodósio Duque de Bragança e de Barcelos, Marquês de Vila Viçosa, Conde d'Ourém, Senhor das vilas d'Arraiolos e Portel. Suma felicidade.

Entre as peças (Sereníssimo Príncipe) que herdei de meu sogro Jerónimo Corte-Real que Deus tem, em um escritório aonde ele recolhia as que muito estimava, achei esta história e verdadeiro discurso do infelice successo de Manuel de Sousa de Sepúlveda e Dona Lianor de Sá, sua mulher, e dous filhinhos. Eu estimei muito achá-la, porque em sua vida lhe ouvi muitas vezes dizer que fora esta a obra que ele tinha por mais filha de seu engenho que algũas que fizera e em que mais cabedal de trabalho pusera. Quisera guardá-la pera mim só, mas sendo persuadido por amigos, a quem dei vista dela, que a imprimisse e não defraudasse o autor da honra que por ela lhe seria dada de todos os que a lessem, não podendo resistir o conselho e rogo de amigos, determinei imprimir-la debaixo do favor e nome de V. Excelência, com que pode ir segura de todo o murmurador, de que há muitos que, não podendo imitar, tudo querem caluniar. Foi isto com obrigação que tenho de criado, e recebê-la V. Excelência será M.⁷ que fará a Jerónimo Corte-Real, que tanto era criado como eu, e de quem sei certo que, se vivera, tinha determinado de se empregar todo em escrever as grandezas desta casa, e cativoiro de V. Excelência. Cujá sereníssima pessoa nosso Senhor guarde, e vida e estado com muita prosperidade por largos anos acrecente, como todos lhe desejamos.

António de Sousa.

⁷ Mercê.

Soneto

De Estêvão Ribeiro⁸ a António de Sousa
na impressão deste livro.

Pode chegar ao derradeiro alento,
A morte imiga, o grão Corte-Real,
Mas não pode fazer já tanto mal
Que desse a seu nome esquecimento.
Este sempre será da morte isento,
Que contra um grande nome pouco val',
Porque o céu benigno, justo, igual,
A grandes nomes deu eterno assento.
Tu, Sousa ilustre, que de tanta glória
Por herança devida tens grão parte,
Que debes estimar por grande cousa,
Também te deve o mundo esta alta história
Em que claro se vêem Amor e Marte
Vingados de Leonor⁹ e do seu Sousa.

⁸ Estêvão Ribeiro – ou outrem com o mesmo nome – surge como autor dum poema satírico copiado no *Cancioneiro de Fernandes Tomás*, fl. 109r (facsimile editado pelo Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, Lisboa, 1971).

⁹ Única vez que o nome da heroína é grafado assim no volume quinhentista.

Argumento

Canto Primeiro

Versos

- 1-7 **Proposição.**
- 8-27 **Invocação.**
- 28-47 **Início da Narração.** Apresentação da cidade de Goa e da ascendência familiar de Lianor.
- 48-227 **O Dia do Nascimento de Lianor.** A Primavera; o parto; aparição das três Graças; aparição das três Fúrias.
- 228-327 **A Formosura de Lianor.** Retrato da heroína; seus efeitos amorosos por toda a parte; apóstrofe contra o Amor; a paixão de Manuel de Sousa Sepúlveda por ela.
- 328-555 **O Passeio.** Lianor passeia num bosque com a família e participa numa pescaria; Manuel de Sousa, que a observa, escreve versos de amor num tronco de árvore; Lianor vê o reflexo da imagem dele nas águas do rio e desdenha-o; Amor fere-a com uma seta; nova apóstrofe contra o Amor; Lianor começa a apaixonar-se por Manuel de Sousa; o passeio acaba com o cair da noite.
- 556-647 **Consolida-se a paixão;** Garcia de Sá decide casar Lianor com Luís Falcão; Sepúlveda busca evitar esse matrimónio e faz saber que Lianor já era casada clandestinamente com ele; Garcia enfurece-se, diz que prefere matar a filha a quebrar a palavra dada a Falcão e resolve perguntar a Lianor se é verdade o que Sepúlveda lhe mandou comunicar.
- 648-739 **Entrevista de Lianor com Garcia de Sá.**
- 740-787 **Garcia manda prender a filha em casa;** descreve-se o estado de espírito dos amantes; Sepúlveda consegue uma intermediária para comunicar com Lianor por carta.


NESTE CANTO

TO PRIMEIRO SE TRATA O NA-
 cimento de Dona Lianor de Sá filha de Garcia de Sá, &
 de como se namorou Manoel de Sousa della, & querendoa
 casar seu pay com Luis Falcam Capitam de Dio, se soube co-
 mo era casada com Manoel de Sousa, polla qual causa pas-
 sou algum tempo estreita, & desgostosa vida.



Um successo infelice: hū triste caso
 Hum funesto discurso: a morte hor-
 renda
 Do Sepulveda, canto: & juntamēte
 O miseravel fim daquella illustre

Belissima Lianor, a quem fortuna
 Mostrou da cruel roda, o mais aduerso:
 Mais abatido, & mais misero estado.

A vós ó Redemptor, que nas entranhas
 Purissimas da Virgem sacra, & pia:
 Vos encerrastes Deos & homē perfeito,
 Interuindo em tal obra o spinto Sãcto,
 A vós Christo Iesu que no Caluário,
 Encrauado na cruz por nós morrendo,
 Lauastes nossas culpas na sangrenta
 Fonte; aberta com a lâça de Longinho.
 A vós peço senhor alto socorro,
 Que o de Helycō nã quero, neq̃ Apollo
 Leuemente me inspire o doce alento:

A Dandome

CANTO PRIMEIRO

Neste Canto Primeiro se trata o nascimento de Dona Lianor de Sá, filha de Garcia de Sá, e de como se namorou Manuel de Sousa dela, e querendo-a casar seu pai com Luís Falcão, capitão de Diu, se soube como era casada com Manuel de Sousa, pola qual causa passou algum tempo estreita e desgostosa vida.

Um sucesso infelice, um triste caso,
Um funesto discurso, a morte horrenda
Do Sepúlveda canto, e juntamente
O miserável fim daquela ilustre,

Argumento em prosa. Corresponde grosso modo ao conteúdo narrativo, o que não sucede em alguns dos outros Cantos do poema.

Exórdio

1-7. **Proposição.** Novidade do tema: a) um acontecimento infeliz e b) um casal protagonista, um homem (v. 3: *Sepúlveda*) e uma mulher (v. 5: *Lianor*). Corte-Real refere apenas o final da acção, a morte; nada é dito sobre o restante conteúdo da narrativa até ao final da invocação, vv. 22-27. Novidade de género poético: trata-se dum poema épico, pela existência formal da proposição, mas sem outro vínculo claro com a tradição literária do género. Porém, Corte-Real não declara o carácter inovador do que propõe, resguardando-se talvez numa modéstia de origem horaciana (Hor., *A. P.*, vv. 136-145). Unidade: o poema é apresentado como um só *funesto discurso* (v. 2) em torno de um único *sucesso* ou *caso* (v. 1), o desaparecimento do casal protagonista. Em concomitância, a Proposição constitui uma construção muito coesa (um só período gramatical), aberta e fechada por triplas anáforas e congéries.

1-3. Repetição dos versos equivalentes dos dois poemas épicos anteriores do mesmo poeta, com reversão (*famosíssimo* > *triste*, *felice* > *infelice*, *esforço grande* > *morte*

horrenda). Cf. *Felicissima Victoria de Lepanto*, vv. 1-3: «un caso famosissimo admirable/una victoria al mundo estraña y nueva/un sucesso felice...». *um sucesso...um caso...um discurso*: congérie (acumulação de sinónimos para efeitos de amplificação) tripla. *um funesto discurso*: cf. v. 208. *a morte horrenda/do Sepúlveda canto*: cf. «o esforço grande/dos Portugueses canto» (*Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, vv. 2-3). O poema apresenta-se, portanto, como auge e coroação de toda a poesia épica de Corte-Real mas, ao mesmo tempo, como seu negativo. *e juntamente*: cf. «de Roldan diré un caso juntamente» (Ariosto, *Orlando Furioso*, trad. castelh. Urrea, v. 9); «E também as memórias...» (Camões, *Os Lusíadas*, I, 2: 1); «também canto daquele/insigne visorei» (*Segundo Cerco de Diu*, v. 5). Nas Proposições épicas da segunda metade do século XVI, por influência de Ariosto, cláusulas como *juntamente*, *também* etc. assinalavam multiplicidade temática e a adopção duma estrutura narrativa por coordenação ou parataxe. *Sep.* reconverte-lhes o sentido, pois agora *juntamente* assinala unidade e hipotaxe (subordinando os episódios, não referidos, ao tema fundamental).

- 5 Belíssima Lianor, a quem Fortuna
 Mostrou da cruel roda o mais adverso,
 Mais abatido e mais mísero estado.
 A vós, ó Redentor, que nas entranhas
 Puríssimas da Virgem, sacra e pia,
- 10 Vos encerrastes Deus e homem perfeito,
 Intervindo em tal obra o Espírito Santo;
 A vós, Cristo Jesu, que no Calvário,
 Encravado na cruz, por nós morrendo,
 Lavastes nossas culpas na sangrenta

5-7. *Belíssima Lianor*: cf. Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, III: 26 (vide Introdução, cap. 3, para comentário à relação entre Lope e Corte-Real). *Lianor*: dissílabo (Lialnor), a forma mais comum em que surge escandido o nome da heroína no poema. *Fortuna/mostrou...roda*: a deusa Fortuna era habitualmente representada com uma roda, significando as oscilações súbitas que o acaso traz à vida humana. *mostrou da cruel roda o mais adverso*: dicção áspera, com aliteração em *rr*, contraste das vogais (*ola*) e sinalefa (*rold'o*) enquanto significantes da dureza da Fortuna e da facilidade com que levou os protagonistas da felicidade ao seu oposto; cf. Juan de Mena, *Laberinto*, 12: «así fluctuosos, Fortuna aborrida,/tus casos inciertos semejan, e tales/que corren por ondas de bienes e males/faziendo non cierta ninguna corrida/...me muestra do anda tu rueda». *mais adverso, mais abatido e mais mísero*: congérie tripla, como as seguintes, mais antigas: «também suspiram, também choram, também tangem e cantam» (F. Sá de Miranda, *Os Vilhalpandos*, Acto II, cena 4); «o que te eu mando, o que te eu digo, o que te eu aconselho» (*ibid.*, Acto V, cena 3); «tal cabeça, tal sizo e tal fundamento» (J. Ferreira de Vasconcelos, *Ulissipo*, Acto I, cena 1). *mais mísero*: acentuação seguida, na 6.^a (heróica) e 7.^a sílabas, para tornar o verso mais pesado e lutuoso.

8-27. *Invocação*. A Cristo, com rejeição explícita da inspiração helénica e pagã. A estrutura formal assenta numa apóstrofe em anáfora (*a vós...a vós...a vós*), seguida

de *recusatio* (*não quero, nem...não...nem*), uma dupla fórmula frequente em epopeias com dedicatórias invocativas; cf. Diego Jiménez Ayllón, *Cid* (1568), I, 5-7 («y a vos (...) no os presento... ni menos...»); Camões, *Os Lusíadas*, I, 6-11 («e vós...vós... vós... (...) que não vereis...»). A invocação, como a Proposição, faz confluír as dos poemas próprios anteriores: «deixo o monte Parnaso (...) deixo Apolo (...) o gram Calvário invoco (...) a vós, ó bom Jesu (...) a vós, ó Deus piadoso, invoco e peço» (*Segundo Cerco de Diu*); «no pido la lira y voz de Apollo (...) ni (...) ni (...) a vos ô buen Jesu, a vos Dios mio...» (*Felicissima Victoria*).

8-16. Cristo do Natal e da Paixão. Cristo da Encarnação (a Ressurreição não é mencionada).

8-11. Referem-se as Três Pessoas de Deus, a dupla natureza de Cristo no dogma (Deus e Homem), e a Virgem, conferindo à Invocação um carácter totalizante. *Espírito*: aparece grafado *Spirito* no original de 1594 mas deve ler-se *Sprito*, dissílabo.

12. *Jesu*: é forma corrente nos escritores quinzentistas; p. ex. «chamemos nós por Jesu Cristo que seja connosco» (F. Mendes Pinto, *Peregrinação*, cap. 10, fl. 10r).

14-15. *Evangelho de S. João*, 19; 34: «mas um dos soldados trespassou-lhe o lado com a lança e imediatamente jorrou sangue e água». O motivo já surgia na Invocação do *Segundo Cerco de Diu*, e a Invocação da *Felicissima Victoria* desenvolve-o muito, transformando o sangue que jorra de Cristo crucificado no licor que

- 15 Fonte, aberta com a lança de Longinho;
 A vós peço, Senhor, alto socorro,
 Que o de Hélicon não quero, nem que Apolo
 Levemente me inspire o doce alento,
 Dando-me saber novo e claro ingenho; [fl. 1v]
- 20 Não lhe peço da lira o som suave,
 Nem que o meu canto faça sonoro;
 Vosso favor invoco, este só peço

inspira o poeta. O nome de Longinho ou Longuinho (em latim: *Longinus*) não vem nos textos canónicos do Novo Testamento, mas o poeta pode tê-lo encontrado em enciclopedistas medievais, como Vicente de Beauvais (*Speculum historiale*, Livro VII, cap. 47).

16. *socorro*: a graça cristã convertida em origem do acto poético (tb. "favor" no v. 22).

17. *Hélicon*: monte da Beócia (região da Grécia) onde brotavam as fontes que se diziam inspiradoras dos poetas. *Apolo*: aqui como deus da poesia e das artes em geral.

18. *levemente*: de forma ligeira ou superficial, que contrastará com a substância e solidez da inspiração cristã. *inspire... alento*: expressão pleonástica sobre a inspiração poética, para reforço.

19. *saber novo*: conhecimento desusado, singular, como aquele que somente pode provir de influxo divino; cf. *Segundo Cerco de Diu*, XVII, invocação: «dai-me agora, Senhor, um saber novo». *claro ingenho*: expressão tópica que, porém, ao contrário do que pretendeu Camilo Castelo Branco (*A Corja*), jamais surge em Camões e, portanto, não pode referir-se às obras deste. *claro*: preclaro, ilustrado. *ingenho*: o *ingenium* dos poetas latinos, inspiração; ver coment. aos vv. 780-785.

20-21. *Recusatio* (o que não se canta nem invoca). Corte-Real insere aqui alusões aos estilos e géneros poéticos, mas a rejeição aplica-se apenas à mitologia greco-

-romana como fonte de inspiração artística. *A lira de som suave* engloba genericamente a poesia séria no *stilus humilis* (poesia de amor e bucólica); o *canto sonoro* aplica-se ao estilo elevado (a epopeia ou poema heróico) – outra expressão que, ao contrário do que sugeriu Camilo Castelo Branco (*A Corja*), nunca surge nas obras de Camões. *sonoro*: o adj. aparece amiudadas vezes já no *Segundo Cerco de Diu*. Diferentemente do que acontece n'Os *Lusíadas*, onde a Invocação pede a substituição do *verso humilde* pelo *estilo grandiloco* e o bucolismo é posto de parte em favor da *tuba canora*, a Invocação de *Sep.* anuncia a inclusão dos dois modos e estilos.

22-27. Parte da Invocação dedicada a pormenorizar a matéria da Proposição, segundo modelos épicos usuais. Corte-Real é muito contido, porém, e não faz mais do que indicar que o «caso» (vv. 1, 23 e 24) se divide em duas partes narrativas principais: a primeira no mar (vv. 24-26), a segunda em terra (vv. 26-27), voltando a acentuar o tema da morte cruel, como fez na Proposição. Não há referência a toda a matéria anterior à navegação (Cantos I-V), nem à matéria histórico-dinástica (Cantos XIII-XIV), ao grande sonho de Sepúlveda, aos deuses etc. Nada há de extraordinário nessas ausências: os poemas da tradição épica omitiam frequentemente do exórdio vastas partes do conteúdo da Narração.

22. Cf. «a Aquel solo me encomiendo/a Aquel solo invoco yo» (Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, vv. 43-4).

- Para cantar o caso acerbo e duro,
 O naufrágio espantoso, o cruel caso,
 25 Daqueles que mil vezes submergidos
 Nas procelosas ondas, lá na terra
 Desconhecida, foram todos mortos.
 No fértil Oriente, lá na parte
 Onde o famoso rio Indo se esforça,
 30 E o furioso Gange com crescido,
 Acelerado curso a terra lava,
 O reino Canará entre estes rios

23-24. *o caso... o naufrágio... o... caso*: nova congérie tripla (cf. vv. 6-7), desta vez incluindo repetição do mesmo corpo fonético.

Narração

28-39. Primeira parte do início da narração (*initium narrationis*): localização geográfica, mediante a figura retórica da “topografia”, segundo as regras da retórica laudativa clássica. Compare-se esta abertura narrativa com o *initium narrationis* do romance *Dáfnis e Cloé*, de Longo: «Mitilene é uma cidade em Lesbos, e por títulos antigos de honra é a grande e bela Mitilene, pois caracteriza-se, entrando o mar por ela, pela divisão em canais, e é ornamentada de pontes construídas de mármore branco e polido. Parece mais uma ilha do que uma cidade».

28. *no fértil Oriente*: cf. «en el...fértil Oriente» (Boscán, *Obras de...*, Livro III, “Octava Rima”, v. 1, p. 375). *lá na parte*: cf. v. 26; expressão própria de topografias ou descrições geográficas; cf. «lá bem no grande monte...» (Camões, *Os Lusíadas*, VII, 18).

29. Escandir “riolInldo ou “riolo Inldo”. *rio Indo s’esforça*: paronomásia entre o nome do rio e o gerúndio do verbo “ir”; cf. «que pelo Oceano indo/vai tributo aceitar do oriental Indo» (André Falcão de Resende, *Ode a Martim de Castro do Rio*, vv. 17-18, tomo I, p. 321).

30-31. *furioso... com crescido/acelerado curso*: Corte-Real aplica ao Ganges o que noutro poema dá ao Tanais: «aquele rio/...

con... curso acelerado/con furia...» (*Felicitissima*, I, fl. 5v). *Gange*: o célebre rio indostânico. Na Idade Média latina, grafava-se como no português actual: «Ganges fluvius, quem Phison sancta scriptura cognominat» (Isidoro de Sevilha, *Etym.* XIII, 21, 8). Nas línguas vulgares do Medievo peninsular, a forma –s predomina, mas a *General Estoria* de Afonso X (século XIII) já hesita: «a en yndia estos Rios grandes e muy prouechosos e muy nombrados: Gange...» (IV), «minguan el río Ganges e el río Paso» (XXI); em Gil Vicente, *Ganges* rima com *cortés* (*Quatro Tempos*, vv. 498-501). Mas no Renascimento é muito frequente a forma terminada em vogal, porque se considera, mal ou bem, a mais pura, humanística e, por conseguinte, correcta, quer por certa concepção do grego antigo e do latim, quer por influência literária do toscano, quer ainda por relação com o sânscrito ou com as línguas modernas da Índia contactadas pelos portugueses. É a forma utilizada sempre por João de Barros na Primeira Década da *Ásia* (1552). *lava*: banho; cf. «che da Levante il mar Indico lava» (Ariosto, *Orlando Furioso*, VI, 34); «lá onde o claro Tejo a praia lava» (Ferreira, *écloga Flóris*, v. 1) etc.

32. *reino Canará*: sem preposição, tal como em Barros, *Ásia* (I, ix, 1); sintaxe frequente na época (cf. «cidade Beja» em Camões, *Os Lusíadas*, III, 64). *Canará*: «uma formosíssima cidade a que pôs nome Visajá Nager, que quer dizer Cidade da Vitória, a que nós corruptamente chamamos Bisnagá, e ainda damos dela o nome a todo o reino,

- Tem sua jurisdição e antigo assento,
 Onde sujeita a Gate, áspera serra,
 35 Ûa nobre cidade a Cristo adora.
 Digo aquela que a mor força tem posta
 Na bruta crueldade e ímpio uso
 Dos feros crocodrilos, que em lamosos
 Tanques de amargas águas a rodeiam.

não se chamando antre os naturais senão o reino de Canará» (Diogo do Couto, *Décadas*, VI, v, 5). A identificação de Canará com a costa ocidental entre Goa e o monte Deli foi feita pelos portugueses por aproximação ou metonímia, já que essa região esteve durante séculos sujeita aos monarcas canaenses. *Canará entre*: hiato (râlen).

33. *jurisdição*: forma popular de *jurisdição* corrente no português antigo, com o sentido mais lato de "poder, domínio, autoridade"; p. ex. «ela homem vos quer para não perder a jurisdição que naturalmente tem em nós» (J. Ferreira de Vasconcelos, *Ullissipo*, Acto II, cena 1, p. 280). O vocábulo reaparece no v. 45.

34. «E a mais notável divisão que a natureza pôs nesta terra, é ùa corda de montes a que os naturais per nome comum por o não terem próprio chamam Gate, que quer dizer serra» (Barros, *Ásia*, I, iv, 7). *áspera*: epíteto comum da elocução retórica quinhentista quando se referem pedras, elevações rochosas e zonas sem agricultura.

35. Perífrase de Goa enquanto cidade sob domínio cristão (português). *ũa*: o artigo indefinido deve ser escandido como dissílabo geralmente em todo o poema.

36. O verso tem acentuação tónica na sexta sílaba (normal no decassílabo heróico) mas também na sétima, para exprimir fonicamente o significado; cf. v. 7. *digo aquela*: epanortose, figura retórica de encarecimento expressivo, amiúde utilizada sob esta forma na poesia moderna; cf. «i' dico l'un...» (Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, IV: 46); «eu digo aquela...» (A. Ferreira, soneto I, 37: 9). *mor força*: maior protecção; dizia-se que os crocodilos existiam para «guardarem a cidade» (Barros, *Ásia*, II, v, 1).

37. A escansão mais correcta do segundo hemistíquio deverá ser provavelmente a seguinte: da | de e | ím | pio | u | l | so. *bruta crueldade e ímpio uso*: repetição sinonímica, de origem retórica greco-latina, muito frequente na eloquência quinhentista para efeitos de encarecimento e intensificação. *crueldade*: cf. «cruel» nos vv. 6 e 24. *ímpio*: no sentido de «impiedoso, cruel», mas pronunciado com acento tónico na primeira sílaba, à semelhança do latim clássico, onde o segundo *i* é breve.

38-39. *feros crocodrilos*: «per todo ele [rio] vivem muitos cocodrilos, animais feros e pestíferos» (D. João de Castro, "Descrição da ilha e cidade de Goa", *Roteiro de Goa a Diu*, Ms., 1538-39); «ou que a natureza ali os produziu, ou que fossem trazidos segundo alguns querem dizer, todo o circuito dos esteiros desta ilha é coalhada de lagartos d'água (...) Os quais lagartos a razão porque dizem serem ali trazidos donde veio a multiplicação de tantos, foi por guardarem a cidade (...) porque não chega cousa viva à água que logo por eles não seja engolida» (Barros, *Ásia*, II, v, 1). *lamosos tanques*: terras alagadiças. *tanques*: do latim *stagna*, i.e.; lagos, albufeiras ou, até, mares. *amargas águas a rodeiam*: os estuários dos rios Mandovi e Zuari, que circundam a ilha onde se situa a cidade de Goa, possuem água especialmente salgada; «a ilha não tem outra cousa que lhe dê este nome da ilha senão ser torneada de dous esteiros d'água salgada per duas entradas que o mar faz na terra (...) E lá dentro estes dous esteiros se comunicam ambos e fazem pernadas pela terra: algúas das quais recebem rios d'água doce que vêm de cima da serra a que eles chamam Gate» (Barros, *Ásia*, II, v, 1).

- 40 Nela nasceu Lianor, a filha bela
 De Garcia de Sá, varão insigne,
 Da principal nobreza e clara fama
 Dos Sás fortes e ilustres descendido.
 Teve naquelas partes a suprema
- 45 Jurdição, dignidade e o mando em tudo;
 Governou sabiamente, e quando entrava [fl. 2r]
 Em guerras, vencedor com fama vinha.
 Naceu Lianor já quando o louro Apolo
 O dourado Carneiro deixa, e segue,
- 50 Com aprazível rosto e ledó aspecto,
 O touro que a Finícia fez tão triste. *Ms. 29640 II 1179:39*
 Altas serras e campos, altos montes,

40-47. Segunda parte do *initium narrationis*. Corte-Real continua a cumprir com as normas da retórica laudativa clássica: o início *a persona*, ou seja, o louvor da pessoa do protagonista, deve incluir as devidas referências ao lugar geográfico de nascimento e à ascendência familiar (cf. Quintiliano, *Institutio Oratoria*, IV, ii, 129-130).

40. Aliteraões de consoantes suaves (*nm* e *ll*) e ecos intervocálicos (*nela...bela, lia...ilha*) que marcam a transição da aspezeza do exórdio e da topografia, própria da épica, para a doçura primaveril do nascimento, adequada ao lirismo. *Nela*: a «nobre cidade» do v. 35.

41-47. O *genus* ilustre da protagonista, Garcia de Sá e o clã dos Sás. Aqui interessava apenas a Corte-Real mostrar a ascendência ilustre de Lianor, através dum breve louvor convencional, e não o carácter e personalidade do pai, cujos matizes concretos serão apontados mais adiante neste Canto.

48-227. O *Dia do Nascimento de Lianor*. Primeiro episódio de *Sep.*, mas também continuação e desenvolvimento do *initium a persona*, uma vez que desenvolve um tópicico associado ao *genus* em alguns tratadistas da Narração retórico-demonstrativa, como Prisciano (*Praeexercitamenta*, 7), que recomendavam a menção dos antecedentes sobrenaturais associados ao nascimento da pessoa louvada. Divide-se em quatro par-

tes: 1) descrição da Primavera; 2) o nascimento propriamente dito; 3) aparição das Graças e seu canto; 4) aparição das Fúrias e seu canto. Os prenúncios acontecem depois do parto, mas no mesmo dia (v. 154).

48. *Naceu Lianor*. Repetição do sintagma do v. 40, confirmando a continuação da representação do *genus* da narração laudativa ou epidíctica.

48-51. Perífrase indicativa do período da Primavera quando o sol abandona o signo do Carneiro para entrar no do Touro; ou seja, Lianor, a personagem do poema, terá nascido entre meados e finais de Abril. Não sabemos se esta informação corresponde à pessoa histórica.

51. Segundo o mito, a princesa Europa foi raptada numa praia da Fenícia por Zeus que, para o efeito, se havia transformado em touro; cf. «el Toro que a Phenícia hizo tan triste» (*Felicissima*, III, fl. 47v).

52-71. O catálogo de plantas e flores é um dos mais consagrados da poesia épica. Por essa razão, apesar da localização indiana e goesa, a flora e as características ambientais do Canto I são europeias, como acontece noutros casos de poesia descritiva portuguesa situada no Oriente, *v. g.*, o Canto IX de Camões («É de notar que nesse Canto se não encontram descrições da natureza tropical (...) O Poeta, por um gracioso esforço de imaginação...falseia premeditada-

- Todos de viva graça então se vestem.
 Nas frescas alvoradas, nas sombrias
 55 Tardes, a irmã de Progne se lamenta.
 Vê-se no verde prado o roxo lírio,
 A suave, purpúrea ou branca rosa,
 E outras diversas flores com que os ares
 De cheiros suavíssimos abundam.
 60 Então a namorada Clície busca
 Continuamente o seu amado Febo,
 Então, junto da fonte clara e pura,
 Em flor já transformado, se levanta
 Aquele por quem Eco convertida
 65 Em miserável voz e escuro acento,
 Nos côncavos penedos, nas sombrias,
 Desertas lapas, faz amargo pranto.
 Então as altas árvores, movidas

mente todas as regras da geografia botânica, e coloca sob o sol ardente dos trópicos flores que aí murchariam em horas», Conde de Ficalho, *Flora d'Os Lusíadas*). Corte-Real aproveita e varia o catálogo e descrição que havia composto na *Felicíssima Victoria*, Canto III. Para uma análise estilística deste catálogo, cf. Introdução, capítulo 4.

52-55. Cf. «las sierras y los montes, campo y prados/todos de viva gracia revisitiendo:/quando en las alboradas Philomena/ el crimen tan nefando al cielo acusa» (*Felicíssima*, III, fl. 47r).

55. *a irmã de Progne se lamenta*: Tereu, marido de Procne, apaixonou-se pela cunhada Filomela, violou-a e, para que ela não pudesse contar o sucedido, cortou-lhe a língua. Mesmo assim, Procne soube e decidiu castigar o marido, dando-lhe o filho de ambos a comer sem que Tereu se apercebesse. Quando descobriu, Tereu decidiu perseguir as irmãs que, ao implorar aos deuses que as salvassem, foram transformadas em pássaros, uma em andorinha e a outra em rouxinol. Filomela é normalmente associada ao rouxinol e ao canto triste desta ave.

56-57. *verde prado*: um dos vários sintagmas tópicos e tautológicos da poesia

renascentista (como «branca neve» ou «líquida fonte»), especialmente frequente no lirismo pastoril em verso ou prosa, para reforço da expressividade. Os autores mais influentes sobre o bucolismo de *Sep.*, Jacopo Sannazaro e Garcilaso de la Vega, fazem dele uso abundante. *roxo lírio...branca rosa*: cf. «o roxo lírio a par da branca rosa» (Camões, éloga “dos Faunos”, v. 55).

58. *E outras...*: uma das fórmulas de conclusão do catálogo épico clássico, para indicar a impossibilidade de enumerar tudo, como em Homero, *Iliada*, XVIII: 49 ou Ovídio, *Metamorfoses*, III: 225; cf. v. 574.

60-61. Clície foi metida num poço profundo e, consumida por não poder ver o sol a quem amava, transformou-se em girassol. Febo é um dos nomes clássicos do deus do sol e, por metonímia, do próprio astro.

62-67. Narciso, apaixonado pela própria imagem, transformou-se em flor. A ninfa Eco, ao ver que o seu amor por Narciso não era correspondido, fez-se no fenómeno acústico que leva o seu nome. *aquele...pranto*: perífrase por “Narciso”.

68-71. O tópico das árvores que se amam, enlaçando os ramos, vem do romance antigo (Aquilaes Tácio, *Leucipe e Clitofonte*,

- Do fresco e brando assopro de Favónio,
 70 Tocando-se c'os verdes, frescos ramos,
 Com voz surda se dão paz amorosa.
 Chegado o ponto já, e a tão temida
 Hora do alegre parto, com silêncio, [fl. 2v]
 Com pias orações, aguardam todos
 75 Quantos há no aposento nova boa.
 Com manso movimento ferve a gente,
 As tímidas criadas não repousam.
 Õas, a qualquer grito que ouvem, correm,
 E com torvação grande à porta chegam.
 80 Outras, ouvindo as vozes esforçadas
 Da que o ofício administra de Lucina,
 Nos duvidosos ânimos recebem
 Intrínseco alvoroço e prazer grande.
 As amigas vêm já, e com fingido,
 85 Dissimulado riso, a pena encobrem
 Do sucesso cruel, que arreçada,
 Áspera conjunção lhes prometia.

I, 17). *assopro*: prótese de “sopro”, frequente na época. *Favónio*: versão latina do nome de Zéfiro, vento primaveril que se dizia fertilizar os campos. *tocando-se... com voz surda*: rumor baixo e toques suaves, contrastantes em relação à violência do atrito dos ramos empurrados pelos ventos quentes do Sul, que se supunha provocar incêndios (cf. Lucrécio, *De Rerum Natura*, I: 897-900).

72-111. Quadro da agitação física e psicológica dum grupo de mulheres em torno do parto, incluindo a velha parteira e a ama, mas sem referências à parturiente (salvo uma, indirecta: *grito*, v. 78). Havia pelo menos dois grandes antecedentes ibéricos para este tipo de descrições, as duas primeiras cenas da comédia *Rubena* de Gil Vicente e os vv. 366-393 da *Écloga I* de Garcilaso de la Vega, mas o texto de Corte-Real (à parte uma referência a Lucina comum à *écloga*) guarda semelhanças mínimas com qualquer delas.

73-74. *com...com...aguardam*: anáfora de hemistíquio, onde o termo repetido surge no meio dum verso e no princípio do seguinte. Segue a “lei dos membros crescentes”,

considerada a mais elegante pela retórica, ou seja, primeiro a cláusula curta (*com silêncio*) e no fim a longa (*com pias orações*), em paralelismo semântico progressivo (o segundo verso concretiza, completa, explica e amplifica o pensamento do hemistíquio anterior).

76. *ferve*: do latim «fervet», no sentido poético autorizado por Virgílio na descrição de trabalho movimentado e afanoso (cf. *Eneida*, IV: 407; *Geórgicas*, IV: 169).

77. *tímidas*: como latinismo, no sentido de “receosas”; cf. *temida* no v. 72.

80. *as vozes esforçadas*: as palavras da parteira, pedindo o esforço da parturiente; a expressão também comenta a pronúncia difícil do verso seguinte.

81. Hipérbato com colisões vocálicas (*qu'ó; ofici'a*) e sobrecarga de consoantes, sugerindo a dificuldade do trabalho. *a que o ofício...*: perífrase por “parteira”. *Lucina*: deusa romana dos partos.

85. *pena*: receio, angústia pela incerteza do resultado (cf. *duvidosos ânimos* no v. 82).

86-87. *arreçada*: receada (arcaísmo). *áspera conjunção*: o contexto doloroso do

- Já da mestra sagaz a tremulosa,
 Rouca voz ali soa, e dela mesma
- 90 O fabuloso conto, a leda história
 Para entreter o tempo já se ouvia.
 O termo já se chega em que um receio
 E um medroso temor de mau sucesso,
 Junto a um vivo desejo de boa sorte,
- 95 Os corações tremer lhe faz a todas.
 A velha, em tal ofício experta e sábia,
 O divino favor alegre invoca.
 Ouve-se juntamente um tenro choro
 E ãa contente voz que diz: «Alvíssera!»
- 100 Levantadas as mãos, correm sem tento, [fl. 3r]
 Com prazer publicando a leda nova.
 Õas sobre outras chegam por ver cousa
 Que no parecer é quasi divina.
 Dizem: «Deus te dê tal a boa ventura
- 105 Qual beleza te deu». Com estas palavras,
 Faz o sinal da cruz a que o perverso

parto; cf. I, 123. *lhes*: um dos raros momentos em que este pronome surge no plural num texto quincentista original; cf. v. 95, em que *lhe* vale como plural, situação muito mais frequente no século XVI.

88-92. *mestra sagaz*: a parteira, competente no seu ofício. *tremulosa, rouca voz*: ela reza e esconjura maus espíritos. *conto... história*: a mesma parteira, em períodos de espera, conta histórias às outras mulheres, como passatempo. *já...já...já*: partícula de reforço do presente histórico (tempo utilizado amiúde nas descrições do poeta), repetida por epizeuxe.

91. *para*: alterna com “*pera*” na grafia da época.

94. *junto a um*: como em muitos outros casos da métrica de *Sep.*, deve ler-se como sinalefa (*junt’um*).

96. *a velha...*: ainda a parteira.

99. *alvíssera*: raro emprego do termo no singular; cf. «quisera alvíssaras, não sei se mas darás» (F. Sá de Miranda, *Os Vilhal-*

pandos, Acto V, cena 7); «alvíssaras, minha senhora!» (Camões, *Enfatriões*, v. 525).

100. *levantadas as mãos*: estilema próprio de Corte-Real: «a gente, levantadas as mãos, pedel...misericórdia» (*Segundo Cerco de Diu*, Canto XII) etc; do ponto de vista gramatical, corresponde ao ablativo absoluto latino. *sem tento*: desatinadamente; cf. I, 625.

102. *õas sobre outras*: as criadas previamente designadas pelos mesmos demonstrativos indefinidos (vv. 78 e 80).

104-105. *te dê...te deu*: a frase dita pelas personagens constitui a figura da epanadiplose, uma quase-simetria entre o princípio e o fim, com outros ecos intermédios (*tal...qual, boa...beleza*, aliteraões em *dt*); a versificação produz um efeito suplementar de geminação dos versos (porém, dissimétrica) pelo meio, parecendo reverberar a célebre cláusula inicial do hino de acção de graças (*Te Deum*, a *Ti*, Deus).

106. *a que*: singular que deve entender-se por sinédoque, i. e., aquelas que receiam o mau olhado.

- Olho mau e mortífero receia.
 De ricos, nobres panos adornada,
 A tenra criatura gosta o fértil,
 110 Branco, abundante peito da que estava
 Já pera tal criação ali escolhida.
 A casa já quieta da passada,
 Revoltosa alegria, entram seguras
 Três mulheres de um mesmo traje e rosto,
 115 De branca seda todas três vestidas.
 Inda que as aparências mostram corpos
 De sujeito mortal e humano efeito,
 Fantásticos e vãos são, cujas formas
 Aos olhos um ar grosso as representa.
 120 Alegres e risonhas, derramando
 Mil flores polos ares, entram dentro
 Onde Lianor está de doce sono,
 Naquela conjunção, ligada e presa.

on! Lianor/es/tn

109-110. *gosta...branco...peito*: a morte de Lianor é também representada, com vocabulário idêntico, como a negação da amamentação a um dos filhos: «ela lhe nega o branco, amado peito,/e ele o doce, materno, amado gosto» (*Sep.*, c. XVII, ed. 1594, fl. 201v).

111. *criação*: dissílabo (crialção).

112-171. Aparição das três Graças junto ao berço. Sem excluir sinais anteriores, este é o primeiro trecho alegórico do poema (veja-se a análise do episódio em H. Alves, *Cam. Corte-Real...*, 2001, pp. 655-8). Além de constituírem presença assídua nas mitografias e nas artes plásticas, as Graças surgiam com alguma frequência nos genetiácos (poemas em louvor de nascimentos) e em passos sobre as virtudes inatas dos protagonistas incluídos em textos doutros géneros literários, como a epopeia ou a fábula pastoril.

114-115. *traje...vestidas*: as Graças eram representadas vestidas ou despidas. A opção de Corte-Real revela reminiscências literais de Garcilaso, «de vestidura bella allí vestidas/las gracias...todas tres ayudavan» (*Écloga II*, vv. 1271 e 1277), e

possivelmente também de Sannazaro, «albis in vestibus omnes» (*De Partu Virginis*, III: 296).

116-119. Testemunho de que, embora pareçam humanas, se trata de criaturas sobrenaturais. Ao mesmo tempo, assevera-se que é uma natureza gasosa particular (*ar grosso*) que permite a sua percepção visual. São fantasmas ou «sombas» (v. 172).

120-121. *alegres e risonhas*: segundo Séneca (*De Beneficiis*, I, 3) na versão portuguesa de Fr. Heitor Pinto (*Imagem da Vida Cristã*), as Graças «estão-se rindo, porque os que dão hão-de mostrar o vulto alegre» (“Diálogo da Verdadeira Amizade”, cap. 9, 1.ª edição de 1572). *derramando... flores*: as Graças encontram-se associadas à Primavera, o que significa que, às vezes, seguram ramos floridos (como em frescos murais de Pompeia) ou chegam a derramar flores sobre o objecto da sua veneração (como na pintura de Pietro Liberi, “Vénus adorada pelas Graças”, Vicenza: Museo Civico).

122. Escandir Lilalnorl'stá, para prevenir a hipometria. Embora raramente, o nome da heroína pode surgir como trissílabo.

123. *conjunção*: cf. coment. ao v. 142.

- Chegam-se-lhe, dizendo: «Deus te guarde,
 125 Ferosa e tão perfeita criatura.
 Ele que assi te fez entre as mais belas,
 Com tantas eventages escolhida, [fl. 3v]
 Te dê, quais tu mereces, os ditosos,
 Alegres, florecidos, longos anos.
 130 Ventura tenhas próspera, abastada
 De mil contentamentos e bens grandes.»
 Ao descansado sono ali interrompe
 A fatídica voz e acento alegre.
 Com tenro, infantil choro já se queixa
 135 Aquela que com vir ao mundo o honrava.
 Assentam-se as três Graças junto dela;
 Para tornar o sono já perdido,
 Movendo mansamente o berço, dizem
 Com vozes suavíssimas tal canto:
 140 «Vai-te longe daqui, tempo malino.
 Nunca apareças cá, triste ventura.
 Felices conjunções do Céu benino
 Vinde todas, vereis a fermosura,
 Vereis o parecer mais peregrino,
 145 Retrato do criador na criatura,
 Honra da natureza hoje nacida,
 De mil bens, de mil graças [tão] comprida.

127. *eventages*: prótese por «ventages» (o moderno «vantagens»), em benefício da métrica, mas muito comum na época sob as formas «aventure(n)s» ou «avantage(n)s»; é possível que o «e» anteposto constitua lapso tipográfico por «a»; cf. v. 255.

128-129. Versos comentados na Introdução, cap. 4.

132-133. A voz das Graças acordou a recém-nascida. *fatídica*: voz que fala sobre o destino (*fatum*).

134-135. Antítese (queixa/honra) com isocólon (um decassílabo para cada metade da afirmação).

136. Único lugar em que estas mulheres de «corpos fantásticos e vãos» (vv. 116-18) aparecem nomeadas.

139. *suavíssimas*: termo formular, com escansão variável; cf. vv. 20, 59, 188 e aqui: *sulalv-*; nos vv. 157 e 252: *sualv-*.

140-163. Cantiga de embalar (cf. vv. 137-8). Passa-se da estrutura em parágrafos para a estrutura em estâncias ou estrofes, e do verso branco para a oitava-rima.

142. *conjunções*: em sentido astrológico; cf. vv. 87 e 123.

146-147. Estribilho (repete-se, com ligeira variação, no fim da segunda oitava e mantém apenas a rima no final da terceira). A cantiga com estribilho ou refrão neste contexto poético tem a sua base na tradição bucólica grega (Teócrito, *Idílio I*; Mosco, poema III) e pastoril antiga (Virgílio, *Écloga VIII*) e moderna (Sannazaro, *Arcadia*

- Vinde todas alegres, trazei flores,
 Trazei lírios, trazei branca açucena;
 150 Vinde, Vénus e Amor, trazei amores,
 Que para eles o Céu tal rosto ordena;
 Trazei-lhe mil galantes servidores, [fl. 4r]
 Ditosos por sofrer tão doce pena;
 Honre o mundo a que nele hoje é nacida,
 155 De mil bens, de mil graças tão comprida.
 Tragam tais olhos almas arrastadas
 Com tormento suavíssimo e glorioso;
 A corações e entranhas indomadas,
 Vença o seu raio vivo e poderoso.
 160 As mãos já desde agora costumadas
 A despojos, e o corpo tão fermoso,
 Nos mostrem com razão ser-lhe devida
 Qualquer coração, alma ou qualquer vida.»
 Aquelas concertadas vozes prendem
 165 Outra vez, com quieto e doce sono,
 Os delicados membros, e as ligeiras,
 Incorporéas figuras se desfazem,
 Nos transparentes ares escondidas;

XI; Garcilaso, *Écloga I*). Estribilhos de Ferreira (éclogas 6, *Mágica*, e 7, *Dáfnis*) imitam os da écloga virgiliana e aproximam-se mais de *Sep.* do que os antecedentes, por constituírem o dístico conclusivo de oitavas-rimas. O conteúdo, porém, assemelha-se às palavras de Boscán sobre a bela Hero: «acá y allá mil gracias descubriendo,/ mil gracias qu'encubrir no se podían» (*Las obras de Boscán, cit.*, "Leandro", vv. 128-9). [tão] *comprida*: tão inteiramente cheia (arc.); a palavra entre parênteses rectos não consta do original, mas é segura: cf. v. 155.

148-150. Complexo de anáforas (*vinde, trazei*) com eco posterior (v. 152).

154. *honre o mundo*: cf. v. 135.

156-159. Segundo teorias antigas do amor, os olhos emitem um raio de luz que acende fogo nas almas de quem os fixa. Pico della Mirandola escreveu que «da una sola potenza cognoscitiva nasce amore, cioè,

dal viso: come e da Museo e da Properzio e universalmente da tutti i poeti greci e latini fu sempre celebrato» (*apud V. Aguiar e Silva, Cam. Lab e Fasc.*, 1994, p. 167). O poema de Museu a que Pico se referia é o *epyllion* (pequena epopeia) sobre Hero e Leandro, onde a amada é comparada às Graças e os seus olhos a flechas incendiárias. Boscán imitou de muito perto o poema do gramático grego do séc. V: «y con su luz [dos olhos de Hero] tan presto dava el golpe,/que sin herir, al parecer, matava,/como rayo que mata al primer punto./Las tres gracias, que dicen los poetas/que no son sino tres, eran en ella/infinitas, según todos dezían» (*Las obras de...*, "Leandro", cit., vv. 154-159).

160-161. *despojos*: vocábulo de origem militar que se aplica facilmente, pelas referidas teorias, aos efeitos amorosos da beleza feminina.

- Desaparecem súbito, deixando
 170 O côncavo aposento todo alegre,
 E de fermosa luz todo ocupado.
 Depois de um breve espaço que as três sombras
 Prósperas, venturosas e felices
 São desaparecidas, entram outras
 175 Três, cruéis, infernais, tristes figuras.
 Desconsolados rostos todas mostram,
 Por eles estendida cor sulfúrea; [fl.4v]
 Reverberam nos olhos inflamados
 (Com mortífera vista) ardentes chamas,
 180 Cercadas as cabeças de ãa turba
 De bramadoras cobras, que açoutando
 Ombros, peitos e rostos horrendíssimos,
 Os enchem de mortífero veneno.
 Entradas no aposento todas juntas,
 185 Ardendo com viva raiva, e as entranhas
 Inchadas de furor, todas três alçam
 Medonhos e espantosos alaridos,
 E em lugar de suaves versos, rompem
 O ar com vozes tristes e carpidas;
 190 Pronosticando ali futuros males,
 Este canto infelice repetiam:

172-227. Aparição das três Erínias ou Fúrias junto ao berço. Corte-Real emprega-as em todos os seus poemas épicos, quer uma de cada vez (Alecto, Tesífone ou Megera), quer em conjunto. As Fúrias podem ser presentes a nascimentos desde pelo menos Hesíodo (*Obras e Dias*, vv. 803-04), mas a caracterização delas em *Sep.* depende essencialmente da *Eneida* e porventura também de herdeiros da épica virgiliana, como Estácio (*Tebaida*), Claudiano (*Rapto de Prosérpina*) e Dante (*Inferno*).

172-175. Paralelismos: o número de epítetos corresponde ao número de personagens. Sobre o emprego abundante de epítetos ou adjectivos na poesia de Corte-Real, vide Introdução, cap. 4.

174-175. Encavalgamento abrupto, tipo de *enjambement* no qual o sentido se prolonga de um verso a outro, mas vindo a quebrar-se subitamente no segundo, para destacar o desassossego, a precipitação, a violência duma mudança de imagem (seg. Dámaso Alonso).

177. *sulfúrea*: da cor do enxofre, amarelada.

184-186. *entradas...alçam*: construção sintáctica equivalente ao ablativo absoluto latino.

185. Verso hipermétrico (a melhor solução seria a substituição de *com* por *em*).

189. *o ar*: hiato (olar), depois de encavalgamento significante; hiato igual no v. 227.

191. *repetiam*: em sentido musical, i. e., soavam, reproduziam.

- «Ledas Graças fugi, fuge ventura,
 Desta que ao mundo vem por fera história.
 O fim de sua estranha fermosura
 195 Fique entre os fins mais tristes por memória,
 E a sua miserável sepultura
 Seja a todos geral, seja notória,
 Desd'onde o sol levanta o carro ardente,
 Até as partes remotas do Ocidente.
 200 Veja-se nela igual a triste sorte
 Com aquele parecer tão peregrino.
 A furibunda, horrível, fera morte [fl. 5r]
 Traspasse o belo peito alabastrino.
 Um sucesso espantoso, duro e forte,
 205 Lhe guarde o fim cruel o tempo indino.
 Seja a mais infelice das que viram
 Mais males, mais trabalhos e os sentiram.
 Um funesto discurso e triste vida
 Passe, que cause espanto à redondeza.
 210 E quando em mores bens se vir subida,
 Da cruel roda veja a mor baixeza.
 Seja em mortal image convertida

192-215. O grande precedente para o canto das Fúrias é a terceira e última parte da *Oresteia* de Ésquilo, "As Euménides". Todavia, a rima e o conteúdo do cântico de mau presságio em *Sep.* assenta sobre outros versos do próprio poema, especialmente a Proposição e a cantiga das Graças, da qual é uma antítese.

192. *Graças*: no impresso quinhentista, com letra minúscula (cf. v. 213).

194. *estranha*: desusada, extraordinária (sinónimo de *peregrina*, cf. v. 201).

194-196. Decompõem-se elementos da Proposição, vv. 4-5.

197. *geral*: no impresso de 1594, «gêral».

198. *carro*: o sol, identificado com Apolo, constitui mitograficamente o carro puxado por cavalos que o deus conduz.

199. *até as*: este verso de Corte-Real é um dos exemplos fornecidos por Epifânio Dias para defender que até ao séc. XVII sempre se disse «até» e não «até a» ("Re-

gisto Filológico" de *Os Lusíadas*, tomo II, 1918, p. 328).

202. *horrível*: a terminação *-vel*, mais rara nesta época do que as alatinadas *-bil* e *-bel*, é a que consta na edição de 1594; cf. v. 311.

203. *alabastrino*: da cor do alabastro, branco. Na descrição das belezas físicas do corpo feminino, de derivação petrarquista, a alvura do peito tende a ser realçada por comparação com o alabastro, o mármore ou a neve (cf. vv. 245 e 256-7).

204-211. Variações sobre léxico e figuras estilísticas da Proposição.

209. *à redondeza*: ao planeta inteiro. Corte-Real usa amiúde o vocábulo neste sentido, aliás corrente no século XVI.

212. *image*: este vocábulo, como «nuve» e outros, tende a aparecer na obra de Corte-Real sem a terminação nasalada, ao contrário do que sucede com os seus contemporâneos Camões e Ferreira.

- A graça que lhê deu a natureza.
 Em terra estranha e montes levantados,
 215 Seus anos juvenis sejam cortados.»
 Após este presságio horrendo, alçaram
 As funestas irmãs um triste grito,
 E chegando-se ao leito onde a perfeita,
 Belíssima Lianor está dormida,
 220 Com uivos e gemidos miseráveis
 O rodeiam três vezes, derramando
 Sobre ela polos ares mortais ramos
 De fúnebre acipreste e triste teixo.
 Partem-se todas três, e inficionado
 225 De veneno ficou este aposento,
 E todas três sumidas alegraram
 O ar, o céu e a terra com sua ausência. [fl. 5v]

219. Sintagma igual na Proposição (v. 5).
 221-223. O mesmo ritual é cumprido no final do poema (Canto XVII), quando Pã presta homenagem fúnebre junto à sepultura de Lianor: «Três vezes a rodeia, nela esparge/tristes ramos com flor já murcha e triste». *rodeiam três vezes*: o número insistente, o fraseado, a monstruosidade das personagens aladas e a atmosfera lúgubre e sombria recordam Fernando Pessoa («disse o mostrengo, e rodou três vezes,/ três vezes rodou, imundo e grosso», *Mensagem*, II, iv: 12-13). *derramando... ramos*: mais um paralelismo antitético em relação à caracterização das Graças (cf. vv. 120-1). *derramando... teixo*: noutro lugar de *Sep.*, faunos e sátiros têm as cabeças ornadas «do funesto acipreste e teixo triste» (c. XVII, ed. 1594, fl. 205r). Esta locução formular deriva da *Eneida*, VI: 215-17, especialmente da tradução quinhentista de Gregorio Hernández de Velasco, onde, diversamente do que sucede no original latino, se menciona o teixo: «...arriman/hojosos ramos de funestos tejos/y de cipreses lúgubres...». Tanto o cipreste como o teixo estão ligados à morte, o cipreste como árvore funerária e

o teixo porque a suas folhas e bagas eram consideradas tóxicas. A associação directa entre as Fúrias e o teixo surge primeiro em Claudiano: «qualis pestifera animare ad crimina taxos/torua Megaera ruit» (*De Raptu Proserpinae*, III: 386-7).

224-226. *todas três*: cf. vv. 114-115; a repetição, embora dissimétrica como quase sempre em Corte-Real, não deixa de favorecer outra comparação com *O Mostrengo* de Pessoa, poema também dividido em três estâncias rimadas. *inficionado de veneno*: devido às cobras que as Erinias têm nas cabeças (vv. 181-3) e por causa do teixo que espalharam.

226-227. Imitação da *Eneida*, VII: 571; na tradução de G. Hernández de Velasco: «...Alecto/alegró tierra y cielo con su ausencia». O tricólon (ar-céu-terra) tem origem na prática dos poetas clássicos quando pretendiam referir todo o universo (cf. Cícero, *De Finibus*, V, iv, 9). Por norma, porém, o tricólon em Homero, Lucrécio e Virgílio inclui “mar” e não “ar”; sem o primeiro termo em vez do segundo, o verso de Corte-Real iria tender para a hipometria, salvo com a introdução de hiato.

- Por seus espaços foi rodando o tempo,
 Idades consumindo e renovando,
 230 Roubando fermosuras e oferecendo
 Com grande espanto ao mundo outras de novo,
 Criava-se Lianor, crescendo sempre
 Em suma perfeição, suma beleza,
 E crescendo só nela as outras graças
 235 Por grandes fermosuras repartidas.
 Produziam-se dos seus fermosos olhos
 Efeitos mil e extremos diferentes,
 Que olhando davam vida, e outras vezes
 Olhando, cem mil vidas destruíam.
 240 A branca cor do rosto, acompanhada
 De ãa cor natural, honesta e pura,

228-327. A Formosura de Lianor. Depois duma transição para aludir à passagem do tempo (vv. 228-231), Corte-Real continua a seguir os lugares da Narração laudatória *a persona*: a descrição dos méritos físicos situa-se a seguir ao discurso sobre o nascimento e a descendência: «quando queremos representar uma vida, devemos proceder na ordem seguinte: [primeiro,] circunstâncias externas: descendência [...] depois, passa-se para as vantagens físicas» (*Rhetorica ad Herennium*, III, vii, 13-14). Seguem-se os efeitos da beleza da heroína nos circunstantes, a primeira apóstrofe do narrador contra o amor, e a apresentação de Manuel de Sousa Sepúlveda como uma das vítimas da paixão por Lianor.

230. *oferecendo*: deve ler-se “ofrecendo” para evitar a hipermetria.

232-263. Retrato típico da protagonista ou *descriptio puellae*: elenco das suas belezas corporais, geralmente segundo a prática europeia inspirada em Petrarca, mas sem prejuízo da presença de elementos mais antigos.

232-235. Introdução à *effictio* ou efígie da mulher, com referências gerais à beleza da heroína. Houve quem visse aqui tom e frases do episódio de Inês de Castro n’Os *Lusíadas*, mas estes retratos de poetas trabalham lugares-comuns retóricos, o que

torna praticamente impossível a detecção de elementos oriundos de um autor ou trecho particular. *crescendo só nela...repartidas*: Lianor possui juntas as belezas que andam repartidas por outras mulheres belas; esta hipérbole pode constituir também uma alusão à lenda de Zêuxis referida directamente nos vv. 246-7.

236. Escandir: prodluziaml-se. Primeiro elemento da *effictio* petrarquista: os olhos. *dos seus fermosos olhos*: cf. «de teus fermosos olhos» (Camões, *Os Lusíadas*, III, 120: 6), «dos mais fermosos olhos» (Ferreira, *Poemas Lusitanos*, soneto I, 5) etc.

237. *extremos*: reacções imoderadas, sentimentos excessivos; cf. v. 534. O substantivo, grafado assim, é polissémico no português quinhentista; p. ex. em «porque em tão grandes extremos/extremos se hão-de fazer» (Camões, *El-Rei Seleuco*, vv. 926-7), a primeira ocorrência do termo refere-se à paixão do filho do rei pela madrasta e à subsequente decisão do rei de conceder a esposa ao filho, enquanto a segunda ocorrência aponta para as festividades que devem corresponder, em brilho e grandiosidade, à excepcionalidade daqueles acontecimentos.

240-241. Segundo elemento da *effictio* feminina, o rosto, sempre representado pela combinação da alvura com o rubor.

- E a cabeça de crespo ouro coberta,
 Lembrança do mais alto céu faziam.
 Praxíteles nem Fídias não lavraram
- 245 De branquíssimo mármore igual corpo,
 Nem aquele que Zêusis, entre tantas
 Ferosuras, deixou por mais perfeito,
 Não se igualava a este, antes ficava
 Abatido e julgado em pouco preço,
- 250 Que mal pode igualar-se humano engenho
 Co' aquilo em que Deus tal saber nos mostra.
 Da boca o suave riso alegre os ares,
 Mostrando, entre rubis, orientais perlas,
 E sobre tudo quanto a natureza [fl. 6r]
- 255 Lhe deu perfeito, a graça se aventaja.

242. *crespo ouro*: metáfora tópica para cabelos louros, reiterada e variada por inúmeros poetas petrarquistas; cf. «crin d'oro crespo» (Pietro Bembo, *Rime*, soneto 5), «crespos laços de ouro» (Ferreira, *Poemas Lusitanos*, soneto I, 18), «crespos fios de ouro» (Camões, *Os Lusíadas*, II, 36) etc.

244. Praxíteles e Fídias, os escultores da Antiguidade grega que simbolizaram no Renascimento o cume mais alto atingido pela arte de representar o corpo humano. *nem...não*: a dupla negativa era comum na linguagem da época (Camões, *Os Lusíadas*, II, 31: 5-6, entre muitos outros exemplos possíveis).

246-249. A história é contada por Cícero (*De Inventione*, II, i, 1): solicitado pelos cidadãos de Crotona para ilustrar o templo de Juno, Zêuxis de Heracleia quis pintar a figura de Helena de Tróia, a mais bela de todas as mulheres. Para o efeito, pediu que lhe trouxessem as cinco mais belas virgens da cidade, porque cria que não iria encontrar numa só pessoa todas as qualidades necessárias para um retrato da Beleza. Considerar a lendária obra (perdida) do pintor muito inferior à beleza da heroína constitui, portanto, uma hipérbole por comparação (cf. vv. 234-5). *Zêusis*: o *s* intermédio está no original.

250-251. O louvor da mulher como obra de Deus é um tópico presente nas línguas românicas desde os trovadores medievais.

252-253. Terceiro elemento da *efficitio*, a boca. *Rubis* para "lábios" e *pérolas* para "dentes" são metáforas tópicas do petrarquismo, mas é possível que Corte-Real tenha seguido aqui o modelo particular de Sannazaro: «...denti, di tanto strana e maravigliosa leggiadria che a niuna altra cosa che a orientali perle gli avrei saputo assomigliare» (*Arcadia*, IV, 6-7); as pérolas oriundas do Oriente eram as mais prezadas. Recorde-se que, diferentemente da generalidade das amadas do petrarquismo europeu, Lianor nasceu no Oriente. *perlas*: nos textos quinhentistas, em verso ou prosa, a palavra redigia-se por norma assim; cf. «minhas perlas» (F. Sá de Miranda, *Os Vilhalpandos*, Acto III, cena 4 e Acto V, cena 8), «donde as perlas?» (Ferreira, *Poemas Lusitanos*, Soneto I, 19) etc; também se pode encontrar, porém, a forma actual; cf. «por elas grossas pérolas, fazendo» (*Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, XXI), «as gorras que eram guarnecidas de pérolas» (F. Mendes Pinto, *Peregrinação*, cap. 212, fl.280 v).

254-255. À perfeição natural, soma-se a graça divina. *aventaja*: do verbo "avantajar" (arc: "aventajar"); cf. v. 127.

- No peito ebúrneo as pomas que em brancura
 Levam da neve o justo preço e a palma,
 Apartando-se, deixam de açucena
 Alvíssima um florido e fresco vale.
- 260 Quem pode (sem perder-se) louvar cousa
 Onde não chega humano entendimento?
 Ó Fortuna cruel, que fim tão triste
 Guardaste para ãa obra tão perfeita!
 Como crescendo vai a gentil dama,
- 265 Rendendo vai dous mil corações duros,
 E com ela, o Amor em livres almas
 Sem resistência faz notável dano.
 Não se julga valor no que não sabe
 A tão honrado mal oferecer-se,
- 270 Nem menos se há por vida a que por causa
 Tão divida e tão justa se não perde.
 Combate a fermosura desusada
 As opulentas partes do Oriente;

256-259. Elemento da *effictio* que surge apenas nos retratos mais eróticos da mulher: os seios e o decote (ou espaço entre os seios, já que o poeta descreve Lianor como se estivesse nua), com alguns elementos talvez imitados de Sannazaro e Ariosto: «...nel tenero petto le picciole e giovenili mammelle, che a guisa di duo rotondi pomi la sottillissima veste in fuori pingivano; per mezzo de le quali si discerneva una vietta bellissima e oltra modo piacevole a riguardare» (*Arcadia*, IV, 7); «vinceano di candor le nievi intatte, et eran più ch'avorio a toccar molli; le poppe ritondette parean latte/ [...] /spazio fra lor tal discendea, qual fatte/esser veggian fra piccolini colli/l'ombrose valli, in sua stagione amene» (*Orlando Furioso*, XI, 68). *ebúrneo*: cultismo latinista: “de marfim”; cf. *avorio* no passo de Ariosto.

260-263. Figuras dos afectos e de *pathos*: pergunta retórica (*interrogatio*) seguida de apóstrofe.

264-295. Depois da *effictio*, os efeitos da formosura de Lianor (nos vv. 236-9 referiam-se apenas os efeitos do olhar da heroína). A filha de Garcia de Sá é requestada

por muitos homens, assim como Lavínia, filha de Latino, nas fases iniciais da segunda metade da *Eneida* (VII: 52-55).

265-267. *duros...livres*: i. e., Lianor desperta paixões com facilidade, em homens livres de paixões e mesmo em homens severos e insensíveis.

270-271. Oxímoron com trocadilho (*vida/divida*). O amor-paixão identificado simultaneamente com a vida e com a morte é um lugar-comum desde os cancioneiros poéticos antigos; Corte-Real torna-o seu, com as consabidas expansividade e dissimetria atenuadoras (*vide* Introdução, cap. 4).

272. Cf. I, 529.

273. Indicação de geografia económica, comum entre poetas e prosadores europeus para os quais a Índia representava luxo e riqueza; cf. «e le superbe parti d'Oriente» (Bernardo Tasso, *Amadigi*, 1560, I, 6: 4); «as riquíssimas partes do Oriente» (*Segundo Cerco de Diu*, XXI), etc. Combinada com o v. anterior, é hipérbole, pois o poeta só pode referir-se a Goa e, quando muito, aos restantes domínios pertencentes ao Estado português da Índia.

- Não lhe ficam robustos, fortes peitos,
 275 Nem deixa descuidadas livres almas;
 Todos penetra e passa, a todos vence
 A dourada, cruel, aguda seta,
 A todos ãa viva, ardente chama
 De secreto e amoroso fogo abrasa.
- 280 De todos os estados traz rendidos
 E sujeitos varões de conta e nome; [fl. 6v]
 Uns a quem juvenis, floridos anos
 Emprender fazem grandes e altos feitos;
 Antigos outros traz, de autorizada,
- 285 Venerável presença, de conselho
 Severo e proveitoso, cujas almas
 Do venenoso ardor já estavam livres.
 Mas que aproveita a estes o conselho
 Que em casos importantes dão seguro,
- 290 Pois com tão vergonhoso, infame efeito,
 O que reprimem fazem por lei justa?
 Aos outros, que aproveitam fortes peitos,
 Ânimos belicosos, esforçados,
 Destreza, força e manha proveitosa,
- 295 Pois um menino cego os desbarata?
 Tirano, injusto Amor, quem fica livre

274-275. Variação dos vv. 265-7. *livres almas*: epífora com o v. 266.

276-287. Para comentário ao estilo deste passo, *vide* Introdução, cap.4. A imagem das flechas amorosas como resultado dos olhos da amada vem já da poesia provençal da Idade Média e foi tratada por inúmeros poetas.

278-279. *viva...abrasa*: tópico da poesia de amor cortês, anterior ao petrarquismo mas retomado por este; cf. «abrasadas y encendidas de bivos fuegos de amor» (Rojas, *La Celestina*, sexto auto, p. 183).

287. *venenoso ardor*: primeira ocasião em que o Amor é representado negativamente, em preparação do que se segue.

288-295. *Interrogationes* e respostas em paralelismo, com anáforas (*que aproveita...?/pois*) em dissimetria.

292. *aos outros*: refere-se aos jovens referidos dez versos antes (282-3).

296-307. Apóstrofe contra o Amor, com intrusão empática do narrador/poeta na narração; há apóstrofes semelhantes em Apolónio de Rodes (*Argonáuticas*, IV: 445-451) e noutros autores gregos e latinos, e a literatura antiga e moderna está pejada de perspectivas negativas sobre o amor que serão insistentemente reiteradas em *Sep*. A intertextualidade geral destes versos, e a entrada com uma alusão directa a Virgílio, sugerem que na associação aqui feita entre o amor e o mal predominam as origens clássicas.

296. *tirano, injusto Amor*: «improbe Amor» (Virgílio, *Eneida*, IV: 412); Corte-Real dá duas traduções exactas do adjetivo latino.

- Do teu potente braço e ardente chama?
 Ou quem resistirá teu furor, quando
 Cruel e vingativo te nos mostras?
- 300 Com tormento duríssimo nos pagas
 O que prometes dar tão diferente,
 E quando mais em ti nos confiamos,
 Mais clara então se mostra a tua malícia.
 Que ganhas, desleal, ou que pretendes
- 305 De nossa desventura? Ah, falso amigo
 Que de puros enganos sempre vives,
 Tratando pior a quem mais em ti fia!
 Entre todos aqueles que seguiam [fl. 7r]
 Do peçonhento mal o doce engano,
- 310 Manuel de Sousa só, calado e mudo,
 Um horrível tormento dissimula.
 Contento do seu mal os dias passa,
 Com brandos pensamentos se sustenta,
 E vendo-se ele ser o mais perdido,
- 315 Julga-se, com rezão, por mais ditoso.
 Em secreta, amorosa, doce chama,
 Abrasa de contino o triste peito,
 E para se remediar, sobe mil vezes
 Em grande altura a opressa fantasia,
- 320 Onde vê tudo quanto o vão desejo

298. *furor*: a ferocidade e violência do amor é representada amiúde na literatura antiga, por exemplo em Ovídio: «ferus Amor» (*Amores*, III, 1: 20).

299. *cruel*: cf. «crudelis amor» (Virgílio, *Écloga X*, v. 29). *vingativo*: a expressão «vingativo Amor» surge duas vezes na lírica de Camões (canção “A instabilidade da Fortuna” e ode “Fermosa fera humana”) e é bastante frequente na poesia renascentista de múltiplos autores.

300-307. A etiqueta da ilusão e do engano, aplicada à paixão amorosa, reflecte uma opinião muito generalizada na literatura e na filosofia antigas e medievais, de Virgílio a Petrarca, do estoicismo ao cristianismo.

308-327. Apresentação de Manuel de Sousa Sepúlveda, e logo como *homo melancholicus*, sem quaisquer referências ao nascimento, sangue ou carreira.

310. «Solo, Leandro calla y solo muere» (Boscán, “Leandro”, v. 204).

314-315. *com rezão*: i. e., com bom motivo: o paradoxo é deliberado. *rezão*: um dos vocábulos cuja grafia não se encontrava fixada no século XVI; cf. vv. 593, 602 e 675.

318. Verso hipermétrico.

319. *fantasia*: na grafia do poema e da época, oscila com «fantasia»; cf. vv. 471, 529, 638 e 760.

320-324. Passo analisado na Introdução, cap. 4.

- Lhe pede, e deste engano o triste vive
 Onde prósperos bens vê, mas num ponto
 Deles o desengano só lhe fica.
 Com sombra de esperança, Amor esforça
- 325 O coração em males tão constante;
 Sofrimento lhe dá no triste estado
 A que o chegou e pôs cruel fortuna.
 Na quarta casa estava o libistino,
 Resplandecente Febo, onde passados
- 330 Tinha já treze dias, alegrando
 Com tão solene festa o mundo todo,
 Quando a fermosa dama, acompanhada
 Da paterna família, a um fresco bosque
 De frutíferas plantas, de graciosas,
- 335 Líquidas, puras fontes se avizinha, [fl. 7v]
 Quando o nocturno véu já se rasgava,
 E a matutina luz do céu varria
 As húmidas estrelas, aclarando
 A terra envolta em sombra humedecida.
- 340 Tão secreta não pode ir, que não fosse
 Sabido este caminho. Vão trás ela,

328-555. O Passeio. Episódio nuclear, onde Manuel de Sousa Sepúlveda revela a sua paixão a Lianor e onde a heroína começa a corresponder-lhe. O trecho é construído por *imitatio* composta, isto é, Corte-Real trabalhou-o a partir de vários géneros e textos, de que os preponderantes serão os *epyllia* e a novelística de tema amoroso, combinados e recriados com elementos da épica e do bucolismo.

328-331. Perífrase. O sol encontrava-se na manhã (vv. 336-7) do décimo-quarto dia do signo do Câncer, ou seja, o passeio teve lugar no dia 4 de Julho (o ano não é indicado). *libistino*: “da Líbia” (do latim “Libystinus”, adj), aqui não em sentido geográfico mas metafórico, de lugar onde o sol surge na máxima força. *Febo*: um dos nomes de Apolo, deus do sol e, por metonímia, o próprio sol; cf. I, 61.

333. *paterna família*: a mãe da Lianor histórica já teria morrido e, de qualquer maneira, o silêncio do poeta sobre ela pode dever-se também a outros motivos (Camilo Castelo Branco dá pormenores sobre o caso histórico nas primeiras páginas de “Tragédias da Índia I” em *A Corja*).

334. *frutíferas*: latinismo, significando “que dão frutos”; ver também v. 473.

335. *líquidas... fontes*: ver coment. aos vv. 56-7.

338-339. *húmidas...humedecida*: reiteração com *derivatio*; cf. a grafia «húmeda» no v. 706.

340. *secreta*: o passo insiste repetidamente neste ponto a partir daqui; cf. vv. 344, 349 e 358. O mesmo tipo semântico de léxico continua mais adiante, envolvendo a maior parte do episódio.

- Seguindo-a, muitos olhos, muitas almas,
E muitos corações todos rendidos.
Por entre verdes árvores se escondem,
345 Onde Lianor alegre se recreia;
A qual, de brancas flores, a dourada,
Crespa cabeça cobre, abraça e cinge.
Vestida em branca seda, mas não tolhe
A sombra da beleza ali escondida,
350 Do Sepúlveda foi vista desta arte,
Que amor o pôs em parte conveniente.
Um intrínseco frio corre os ossos
Ao miserò mancebo em tal instante;
Enlevado olha e pronto, o que lhe fora
355 Milhor e muito mais são não ter visto.
A tento os olhos vê, os olhos, digo,
Em que amor toma força e fogo acende,
E neles escondido rende ùa alma,
Quando mais se imagina isenta e livre.
360 A vista firma e logo lhe rodeia
Ùa vez e outra vez o airoso corpo;

342-343. Outro exemplo de tripla congêrie sinonímica, como na Proposição (vv. 6-7).

344-351. O texto deve estar corrupto, pois falham as ligações sintáticas. Tratando-se de uma descrição de Lianor e do desejo masculino por ela, é bem possível que tenha havido aqui uma intervenção da censura inquisitorial. Sigo a pontuação da segunda edição, de 1783. *vestida em branca seda...*: também as Graças estavam «de branca seda...vestidas» (v. 115). *mas não tolhe...escondida*: parêntese ou *interpositio*, proposição que não possui qualquer ligação sintáctica à frase que intercala. A veste de seda é semi-transparente e a *sombra* (a ocultação do corpo causada pela «branca seda») não diminui a beleza (do corpo), apesar deste se achar tapado. *desta arte*: no impresso quinhentista, seguem-se dois pontos (a deslocar eventualmente

para o final do v. seguinte), sugerindo que a expressão se refere, não ao aspecto de Lianor, mas à forma, descrita nos vv. 352-363, como Sepúlveda a viu.

352-353. Imitação de Virgílio: «gelidus...per dura/per ima cucurrit ossa tremor» (*Eneida*, VI: 54-5 e XII: 447-8).

354. *enlevado olha e pronto*: quebra da relação gramatical entre dois adjetivos unidos por copulativa, situação frequente na poesia da época.

355. Verso extraordinário, com acentos principais em várias sílabas consecutivas.

356-359. *a tento*: i. e. com tento, que repara em tudo; *digo*: epanortose (cf. I, 36). Sobre a relação entre a vista, o amor e o fogo, veja-se coment. aos vv. 156-159; «o amor nasce da vista e os olhos o palram» (J. Ferreira de Vasconcelos, *Eufrosina*, Acto I, cena 1, pp. 32-3).

361. *airoso corpo*: cf. I, 491.

Na perfeição que vê, entrega o triste [fl. 8r]
E rende o coração sem resistência.

Corria por ali, com sonoro

365 Murmúrio, um cristalino, manso rio;
Altos, frondosos freixos, nas delgadas,
Puras águas, se estão contínuo olhando;
Verdes prados o cercam, guarnecidos
De flores variadas, aprazíveis.

370 Assenta-se Lianor nas frescas ervas,
De formosas donzelas rodeada.
As ninfas deste rio, vendo tanta
Fermosura, envejosas se esconderam,

362-363. *na perfeição que vê*: complemento circunstancial de lugar com valor de complemento indirecto (Sepúlveda «entrega... e rende o coração» a Lianor figurada em beleza perfeita); *entrega o triste e rende o coração*: o sujeito da oração quebra o sintagma verbal unido pela copulativa, numa violentação das regras da sintaxe que parece intensificar o significado do conteúdo, a destruição do sujeito pelo amor. *e rende... resistência*: verso em que a aliteração (rr) mesclada com assonância (em sílabas tónicas, os sons vocálicos *enlemlen*) representa a queda e ruína do «coração»; os comentaristas renascentistas de Virgílio e a teoria poética dispunham dum repertório de significantes sonoros adequados ao caso: nas *Lucullianae Quaestiones* (1564) de Maranta, por exemplo, considerava-se que a combinação de rr com fonemas nasais podia figurar uma massa que se desmorona (*apud* M. J. Vega Ramos, *El Secreto Artificio...*, 1992, p. 71). *sem resistência*: cf. I, 267.

364-369. Cenário típico dos textos do género pastoril, em continuação dos vv. 333-335. Um bosque, um ribeiro ou fonte de água límpida, determinadas espécies de árvores, um prado ameno, são elementos imprescindíveis. No entanto, certos traços deste *locus amoenus* pertencem ao idiolecto de Corte-Real.

364-365. *corria... murmúrio*: «illa cadens raucum... murmur» (Virgílio, *Geór-*

gicas, I: 109). *um cristalino, manso rio*: cf. «con tanta mansedumbre el cristalino/ Tajo» (Garcilaso de la Vega, *Écloga III*, v. 65).

366-367. Versos inspirados em Garcilaso: «corrientes aguas puras, cristalinas, árboles que os estáis mirando en ellas» (*Écloga I*, vv. 239-40). O interesse pelos reflexos aquáticos é característico de Corte-Real; aqui, esta introdução do cenário prepara toda a representação que se segue, assente em efeitos de espelho.

368-369. *verdes prados*: cf. v. 56. *guarnecidos*: no particípio passado, em final de verso, com encavalamento para o v. seguinte, constitui mais um exemplo do estilo formular do poeta: «guarnecido/de muita artilheria» (*Segundo Cerco de Diu*, III), «guarnecido/de pedraria tal» (*ibidem*, XXI), «guarnescido/de rosas, lílios mil y flores varias» (*Felicissima*, II) etc. *variadas*: quadrissílabo.

372-373. *ninfas deste rio*: A mescla de personagens mitológicas e personagens humanas é também própria do género pastoril: «el suntuosísimo templo de Minerva, que en ciertos tiempos del año es visitado de todas o las más pastoras y pastores que en aquella provincia viven, comenzando un día ante de la célebre fiesta a solemnizalla las pastoras y ninfas con cantos...» (J. Montemor, *Diana*, c. 1559, Livro I, pp. 109-10). *ninfas...envejosas*: o tema das deusas e

- E a sombra vã que as ondas lhe mostravam,
 375 Ódio vivo lhe causa e grave pena.
 Já se trazem sutis, delgadas redes;
 Com elas a ribeira já se atalha;
 Já com forçosos golpes revolvendo
 As águas, ficam turvas e confusas.
 380 Tiram com grande gosto a fraca presa
 Nas enganosas redes constrangida;
 Aparta Lianor os mais pequenos
 Pexes, que na prisão vinham cativos.
 Movida de piedade, os torna logo

ninfas com inveja da formosura de Lianor surge aqui pela primeira vez, sendo central a *Sep*. Comparem-se antecedentes da cultura greco-latina: o mito das ninfas do mar despeitadas com a beleza de Cassiopeia, Minerva ressentida com a beleza de Medusa (na versão de Ovídio, *Metamorfoses*, IV: 790-804), Vénus invejosa da formosura de Psique (Apuleio, *Asno de Ouro*, IV, 28 ss.) e Juno que sente a sua beleza afrontada por Páris, o raptor troiano de Helena, um dos motivos que gera a intriga da *Eneida* (I: 26-27). O tema regressará em força no Canto VI, onde se tornará na causa mitológica para o naufrágio do galeão S. João: «as ninfas que gabar outra beleza/que escurecesse a sua não consentem...» (ed. 1594, fl. 64r).

374-375. Deslocação do predicado contra as regras da gramática (sintaxe normal: «a sombra vã ... causa-lhes ódio vivo e grave pena»). *a*: no original quinhentista, «à». *sombra vã*: o reflexo da imagem de Lianor na água do rio. *lhe*: cf. coment. aos vv. 86-7.

376-391. Cena de pescaria. O prazer de pescar e de ver os peixes nadar significa topicamente, segundo normas poéticas e de conduta cortesã, que o/a protagonista desconhece o sentimento amoroso ou lhe é imune; cf. «LISUARTE: no holgáis de oír nombrar/aquel tan buen caballero/vuestro criado primero? ORIANA: más estimo ver nadar/los pexes de mi vivero» (Gil Vicente, *Amadis de Gaula*, vv. 167-71); Aminta, an-

tes de se apaixonar pela primeira vez, «seco tendeva insidie con le reti/a i pesci» (T. Tasso, *Aminta*, Acto I, vv. 418-19). Ao chamar a atenção para o facto de que Lianor libertava os peixes mais pequenos, Corte-Real enfatiza a «piedade» calorosa da mulher sobre a sua isenção fria, o que lhe complica o carácter (*ethos*) e contribui para o tornar menos artificial.

377. *com elas*: no original, *co ellas*, o que torna o verso hipométrico.

378-379. Anacoluto: a apódose (*ficam...*) refere-se ao complemento da prótase (*águas*) e não ao sujeito subentendido desta (*redes*). As águas manter-se-ão turvas até ao v. 425, apesar do que é dito nos vv. 395, 400 e 417.

380. *tiram*: sujeito indeterminado (pescadores); a atitude de quem pesca contrasta com a conduta piedosa de Lianor, indicada a seguir.

384. *torna logo*: locução formular, pois é aplicada também a peixes no *Segundo Cerco de Diu*, c. VII: «os pexes que alcançou a dura pedra,/em cima da água ficam em pedaços,/outros de espanto cheios, vão fugindo,/mas já passado o ímpeto furioso,/do perigo esquecidos, tornam logo/prosseguir os caminhos costumados». *torna...às*: no original, «torna as»; o verbo «tornar», porém, já se conjugava na época com preposição + artigo (p. ex. «às ondas torna as ondas que tomou», Camões, *Os Lusíadas*, V, 22).

- 385 Às húmidas moradas conhecidas,
 Olhando assaz risonha quão ligeiros
 Por antre verdes limos se escondiam.
 A nova liberdade festejando,
 Desatinados correm polas ondas, [fl. 8v]
- 390 E já livres do mal e prisão débil,
 Do perigo passado se temiam.
 Estavas tu, Sepúlveda, escondido
 Entre verdes salgueiros e altas faias,
 O rosto tão fermoso amado, vendo
- 395 Nas claras, puras águas cristalinas.
 Tais versos escreveste em liso tronco
 De um álamo crecido, onde ficaram
 Longo tempo em memória; os versos dizem,
 Com letra assaz distinta, estas palavras:
- 400 «Água clara, ditosa, a quem ventura
 Agora concedeu tal companhia,
 E lá contigo tens a fermosura

387. Semelhante ao v. 344, que tem o moderno *entre* onde aqui está *antre*; o original de 1594 apresenta «s'escondiam» (cf. v. 373, onde a sinalefa não foi assinalada). Observe-se, mais uma vez, como o texto insiste em apresentar correlatos de *esconder*.

389. Virgílio, referindose a golfinhos, escreveu «ludunt per undas» (*Eneida*, V: 595).

391. Os peixes ainda sentem medo da prisão donde já se libertaram. *perigo*: cf. trecho citado no coment. ao v. 384.

392. Apóstrofe, como em «estavas, linda Inês...» (Camões, *Os Lusíadas*, III, 120).

395. Cf. «las puras aguas claras cristalinas» (J. Montemor, *Égloga I*, v. 62, p. 106); este verso faz parte do exórdio da égloga, todo em decassílabos brancos. *Vide* também o coment. aos vv. 366-367.

396-398. A revelação da paixão amorosa através duma inscrição na casca duma árvore tornou-se tradicional no género pastoril. Em alguns casos, a espécie escolhida era o álamo ou olmo; cf. «Paris che con la falce aveva cominciato a scrivere 'Enone' a la corteccia di un olmo» (Sannazaro, *Arcadia*,

III, 22), «en la corteza/de un álamo unas letras escribía» (Garcilaso, *Écloga III*, vv. 237-8) etc. *ficaram longo tempo*: os álamos são árvores centenárias; o pretérito perfeito deve ser entendido em modo imperfeito, por expectativa de duração.

400. Começam três estrofes em oitava-rima, onde Sepúlveda pede à água do rio que mostre o seu reflexo a Lianor para que ela fique mais sensível ao amante. O herói parece crer em teorias fantasmáticas do amor, em que o enamoramento se dava por intermédio de “sombras” (*innamorarsi per ombra*) ou figuras reflectidas; na Idade Média, o lugar para o enamoramento é um lugar com água (Agamben, *Stanze*, 1977, cap. “Eros ao espelho”). A aparição do rosto de quem se ama em vez do próprio no espelho das águas tem antecedentes no lirismo e nos romances de amor cavaleiresco, p. ex., Francisco de Moraes, *Palmeirim de Inglaterra* (c. 1544) — obra que *Sep.* imita pelo menos na parte final do Canto XII — e D. Manuel de Portugal (atrib.), soneto «¡Oh claras aguas deste blando río!» (incl. em edições das *Rimas* de Camões).

- Que às raras fermosuras excedia,
 Converte essa alma isenta na brandura
 405 De tua natureza, e nela cria
 Um tenro coração, um tenro peito,
 Õa condição branda, um brando efeito.
 Desfaze o fero intento diamantino
 E a vontade obstinada, rigorosa;
 410 Amansa meu sesudo desatino;
 Darás a meu mal hora mais ditosa.
 E aquele ardor cruel que de contino
 Abrasa esta minha alma desejosa,
 Mudada a condição, será mudado [fl. 9r]
 415 Em próspero, felice e alto estado.
 Permite que me veja na pureza
 Do licor transparente e pego undoso;
 Concede-me estar junto a tal beleza;
 Ser-me-á tão falso bem prémio ditoso.
 420 Vendo branda e tratável a dureza
 Do peito ingrato, esquivo, desdenhoso,
 Remédio me será o doce engano,
 Alívio a tanto mal, a tanto dano.»
 Doeu-se o fresco rio da tristeza

403. *excedia*: o verbo está no imperfeito do indicativo em vez do presente, contra as regras da gramática; assim também sucede, certamente pelos mesmos motivos, nas passagens seguintes: «dar-te-ei, senhor ilustre, relação/de mi, da lei, das armas que trazia;/nem sou da terra nem da geração/das gentes enojosas de Turquia» (Camões, *Os Lusíadas*, I, 64); «a estas criancinhas tem respeito (...) mova-te a piedade sua e minha,/pois te não move a culpa que não tinha» (*ibidem*, III, 127).

404-405. *na brandura de tua natureza*: na qualidade branda da água límpida.

408. *diamantino*: com a dureza do diamante. É tópico petrarquista entre os poetas que lamentam a insensibilidade das mulheres para com aqueles que as amam (v. g., «del bel diamante ond'ell' à il cor si duro», Petrarca, *Canz.*, soneto 171, v. 10),

tópico tão influente que chega a interferir na imitação dos antigos: «ah, já sei qu'ê Amor: não de brandura/filho, mas d'ódio só, e d'asperenza,/gerado de diamante e rocha dura» (Ferreira, écloga *Mágica*, versos 81-83, que são imitação de Virgílio, *Écloga VIII*: 43-5, excepto precisamente quanto ao «diamante»).

409. *desfaze*: a apócope do imperativo nos verbos de segunda conjugação («fazer», «dizer», «trazer» etc.) já se praticava na época («faz», «diz», «traz» etc.), mas ainda não se havia consolidado totalmente; cf. v. 715.

416-418. *me veja*: isto é, «permite [ó água] que [Lianor] me veja [através dum reflexo]. *estar junto*: Sepúlveda deseja que o seu reflexo possa aparecer na água «junto» à imagem reflectida de Lianor.

424-427. *doeu-se o...rio*: nesta prosopopeia, há uma estreita associação, típi-

- 425 Do penado mancebo, e as turvadas
 Ondas assossejou, apresentando
 Aos olhos de Lianor o firme amante.
 Vendo a fermosa dama ali a figura
 Do Sepúlveda na água, levantou-se
- 430 Com áspero sembrante, e deixa o prado
 Por sua ausência já sem graça e triste;
 O confuso rugido também deixa
 Da líquida corrente sonora,
 Deixa as ondas de prata, que a vã sombra
- 435 Daquele que desama lhe mostraram.
 Vendo Amor aquela alma tão soberba,
 Aquele coração tão fero e duro,
 Vendo aquela vontade isenta e livre,
 E aquela opinião, em tudo altiva, [fl. 9v]
- 440 Que com ânimo casto lhe resiste
 Suas manhas, cautela e falso trato
 Com descuido e desdém, e ãa alma pura
 O seu poder tirânico vencia,
 Vendo-se com desprezo assi tratado,
- 445 O menino cruel, bravo e soberbo,
 Põe todo seu poder, astúcia e arte
 Pera render o peito empedernido.
 Bem junto do Sepúlveda se esconde,
 Com seta aguda, envolta em fogo ardente,

ca do poema e da sua forma alegórica de significar, entre acontecimentos naturais e sentimentos ou desejos: o que acontece naturalmente depois de terminada a cena de pesca (as águas amansam) coincide com o desejo de Sepúlveda. *turvadas ondas*: cf. v. 379. *firme*: no duplo sentido de “fiel” e de reflexo estabilizado pela quietude do rio.

428-429. *Vide* comentário ao v. 400.

434. *prata*: a metáfora é já antiga em Corte-Real: «as inchadas ondas...levantam/ ãa chuva de líquida, alva prata» (*Segundo Cerco de Diu*, XXI).

436-447. Para uma análise do trecho, *vide* Introdução, cap. 4. A ideia de que o

Amor prefere os sujeitos aparentemente mais imunes ao sentimento é tópico literário antigo; para um exemplo célebre na época de Corte-Real, cf. «que nunca suele Amor hazer su hecho/sino en la más essenta y descuidada» (J. Montemor, *Diana*, Livro III, tercetos “Passava Amor, su arco desarmado”). *vendo Amor... soberba*: cf. «tant’arroganzia avendo Amor sentita» (Ariosto, *Orlando Furioso*, XIX, 19: 5). *Amor*: no impresso quinhentista, a palavra apresenta-se com letra minúscula.

439. *opinião*: altivez, grandeza de ânimo (*vide* H. Alves, *Cam. Corte-Real...*, cit., p. 267, n. 62).

- 450 E passando Lianor, assesta o arco,
Colérico, raivoso e arrogante;
Escapa a mortal seta, voa e fende
Com rugido espantoso os altos ares.
Aquele coração fero, indomado,
- 455 Aquela alma isentíssima o sentiram;
Fica pasmada, atónita, vencida
Do cruel, amoroso, duro golpe,
Como no mato a cerva, quando sente
O mortal tiro já no peito livre,
- 460 Supitamente cai, com voz confusa
E com triste gemido ali se queixa,
Mas no meio do áspero acidente
Salta por onde a dor a leva e guia;
Corre fragosas serras, corre montes,
- 465 Corre brenhas espessas e sombrias,
Crecendo mais o ardor da mortal chaga, [fl. 10r]
Ao lugar torna donde foi ferida,
Assi Lianor, sentindo na alma o forte,

De castro 451. Hipálage; concorda com o sujeito de «assesta» (v. 450), i. e., «o menino» (v. 445), desmembrando a sintaxe para enfatizar os epítetos, como em «deu sinal a trombeta castelhana,/horrendo, fero, ingente e temeroso» (Camões, *Os Lusíadas*, IV, 28).

452-453. Fórmula para tiros de flecha ou bala, rica em variações; cf. «com ímpeto rompendo os sutis ares» (*Segundo Cerco de Diu*, VI), «rompendo com rugido os altos ares» (*Sep.*, III, ed. 1594, fl. 39v), «rechinando/por meio dos sutis delgados ares» (IX, ed. 1594, fl. 90v) etc.

H. J. de S. A. 1594 454-455. Anáfora e sinonímia. *isentíssima o sentiram*: figura etimológica (*derivatio*, repetição da raiz das palavras), antítese, aliteração e anacoluto (erro de concordância: o refere-se ao antecedente *seta* pelo consequente *golpe* do v. 457).

456. *pasmada, atónita*: variação de fórmula, provavelmente de origem virgiliana, através da tradução de G. Hernández de Velasco (p. ex. «y atónita, turbada y sin

aliento», trad. *Eneida*, IV: 672); cf. «atónita, pasmada, sem sentido» (*Segundo Cerco de Diu*, XIV), «atónito e pasmado, mas de vê-lo» (*Sep.*, Canto VI) etc.

457. Semelhante ao v. 469, pelo envolvimento de ambos no símile (*vide* nota seguinte).

458-468. O primeiro símile épico do poema, imitado de Virgílio, *Eneida*, IV: 69-73; *vide* também Ariosto, *Orlando Furioso*, XVI, 3. O próprio Corte-Real, no *Segundo Cerco de Diu*, Canto XIV, usara já a mesma imitação e algumas das mesmas fórmulas: «assi como em cerrado, espesso bosque/onde pacendo andava livremente/a descuidada cerva, foi ferida/do rústico pastor com venenosa,/ligeira, aguda seta, o doce pasto/desatinada deixa, e vai correndo/por onde a leva a dor até que chega/o corrompido sangue em pouco espaço/ao vivo coração, e ali, num ponto,/supitamente cai sem mais mover-se./assi a fermosa dona...».

464. Compare-se com I, 52.

- Amoroso, cruel, dourado tiro,
 470 Não se move dali; passa e revolve
 Vários casos na triste fantasia,
 E temendo seu mal ser entendido,
 Pelo bosque frutífero anda e torna
 Onde a constringe Amor, finge ver outras
 475 Fontes, plantas e flores que não vira.
 O ditoso Sepúlveda, num ponto,
 De esperança e remédio viu certeza,
 Viu-se subido em pouco espaço aonde
 Não cuidou que chegasse o pensamento;
 480 Num só ponto, alcançou ser admitido
 Naquele peito isento e desdenhoso,
 Alcançou ser amado (ó sorte rara!)
 Da fermosa Lianor (ó rara sorte!).
 Entanto ao coração chega o veneno
 485 Daquela ardente seta, abrasa e queima,
 Desbarata, desfaz e vence tudo
 O que dantes mostrava resistência;
 Imprime nele Amor, talha e debuxa
 Com fogoso buril o rosto alegre,
 490 O sembrante gracioso e a perfeita,
 Medida proporção do airoso corpo.
 Busca vários ardis para deter-se;
 Maldiz a escura noite que assombrava [fl. 10v]
 Já o fresco lugar. Ah fermentido,

470-471. *passa... fantasia*: imitação duma fórmula virgiliana (*Eneida*, IV: 285-6, IV: 630, V: 701-02, VIII: 20 etc.).

476. *num ponto*: num momento, de repente. Faz figura de repetição com o v. 480. A expressão é muito comum em Corte-Real, a nível de poder ser considerada uma locução formular.

488-491. A ideia de que, no instante do enamoramento, o Amor desenha, pinta ou grava a figura do/a amado/a no coração provém tanto da filosofia (p. ex. Aristóteles, *De Memoria*, 450a 25-31) como da poesia (p. ex. Petrarca, *Canz.*, 155, v. 9).

488. *nele*: no coração de Lianor. *debuxa*: desenha.

491. *airoso corpo*: cf. I, 361.

492. Podemos presumir que o sujeito de "busca" é Lianor, agora enamorada.

494. Interrupção da narração e do verso, concebida de tal forma que, num primeiro momento, a exclamação apostrofica (*exclamatio*) que se segue parece sair da boca da própria Lianor. Mas o locutor é o narrador-poeta e o tema não é a noite (como para a protagonista), mas sim o amor.

ff. Agulhas de S. João, V, 13

- 495 Ah perverso, ah cruel, como te vingas,
 Como fazes, enfim, tudo o que queres!
 Levando avante quanto determinas,
 Os corações abrandas, obstinados,
 Livres vontades fazes tão cativas.
- 500 Quão pouco espaço havia que tratado
 Eras do casto peito com desprezo,
 E ouvindo só teu nome lhe era causa
 De grande indinação ao peito esquivo,
 Agora, já sujeita, já mudada
- 505 Da primeira intenção isenta e livre,
 Agora, já rendida, já tão branda
 Que todo engano teu nela se imprime.
 A noite a constrangeu a que se fosse,
 Mas já o seu pensamento se presume,
- 510 E pera desfazer esta suspeita,
 Com riso contrafeito dissimula;
 Alça os fermosos olhos, rodeando
 A vista pelas árvores, e adonde
 A está chamando amor, depressa os passa,
- 515 Mostrando não ver quem a sua alma via;
 Mas querendo partir-se, busca modo
 Com que, ditoso Sousa, claro visses
 Quão diferente está do ser primeiro
 Que mostrava a teu mal puro descuido.

495-507. Exclamação, em modo de apóstrofe, contra o Amor; variação (*variação*) concreta – porque modelada num caso particular – da apóstrofe abstracta anterior (vv. 296-307).

496. A onipotência do amor sobre o espírito dos homens e dos deuses mereceu inúmeras representações desde a tarda Antiguidade. Os termos deste verso assemelham-se, por exemplo, a «Amor m'ebbel/ molt'anni a far dí me quel ch'a lui parve» (Petrarca, *Canz.*, 89).

498. Hipérbato: *obstinados* refere-se aos corações.

503. *indinação*: para a grafia, cf. v. 45 e v. 205 (sobre o assunto, *vide* Introdução, cap. 5).

504-507. *agora... agora*: anáfora; cf. Camões, *Os Lusíadas*, VII, 79-80, onde uma anáfora parecida (embora sem a repetição de *já*) vem também na sequência numa apóstrofe. *imprime*: com referência ao v. 488.

508. Continuação narrativa do v. 494, interrompido pela exclamação.

511. Compare-se com I, 84-85.

512-515. Esta representação das acções condizentes com o estado psíquico da personagem enamorada continua a dos vv. 472-475.

517-519. Mudança para a segunda pessoa do singular, em jeito de apóstrofe, para acentuar o efeito do novo tipo de contacto visual entre os protagonistas.

- 520 Já Febo descansava nas inchadas, [fl. 11r]
 Profundas, grossas ondas oceanas,
 A irmã no primo céu com prateados
 Raios o escuro ar favorecia,
 Quando o bosque sombrio já deixando,
 525 Ao paterno aposento se avezinham.
 Grão concurso de gente segue aquela
 Que em seu cuidado só leva o sentido.
 Um grão tropel de vários pensamentos
 Combate a fantasia embaraçada;
 530 Travados vêm com força, honestidade
 Com amor, o temor com ousadia;
 Estes vencem agora, agora aqueles,
 E todos lhe dão pena juntamente.
 Afrontada com tais extremos, chega
 535 Aonde o ilustre pai por ela aguarda.
 Fica de fora o mísero mancebo
 (Sem mais poder mover-se), mudo e triste,

520-524. Perífrase do crepúsculo. *a irmã no primo céu*: a irmã de Febo é Diana, deusa da lua; na astronomia medieval de base ptolomaica, ainda utilizada por cientistas e poetas durante mais de um século depois de Copérnico, a lua era um planeta como os demais, circulando no “primo céu”, isto é, na primeira órbita a contar da Terra.

525. *avezinham*: grafia arcaica de “avizinham”; refere-se a Lianor e às pessoas que a acompanhavam (*grão concurso de gente*, v. seg.).

528-529. Expressão que combina vários elementos de ascendência virgiliana (*Eneida*, I: 208, IV: 630, XII: 914-15 etc.), já empregues em poesia própria anterior, p. ex., «revolve na torvada fantasia/um grão tropel d’acordos diferentes» (*Segundo Cerco de Diu*, Canto I). *combate...*: compare-se com I, 272. *embaraçada*: perturbada, incomodada, tolhida.

530-532. Tipos diferentes de quiasmo, para reforçar estilisticamente o embate de princípios opostos. *honestidade*: conceito

conotado geralmente com a deusa Diana, quase sinónimo de “castidade” (e contrária a “amor”); cf. «il pregio d’onestade» (Petrarca, *Canz.*, 29, v. 47). *amor...temor*: rima interna; reforça um quiasmo e recorda uma das mais correntes dissociações ético-políticas medievais e humanísticas, o tópico do *amor vs. temor* na relação do poder com os povos, como no seguinte trecho de Fr. Heitor Pinto: «é cousa mais gloriosa favorecer virtudes que castigar vícios, porque na primeira resplandece o amor, e na segunda o temor. E é isto conforme ao que diz S. Agostinho, que o que governa há mais de desejar de ser amado que temido» (*Imagem da Vida Cristã*, “Diálogo da Justiça”, 1563, cap. 2). *o temor com ousadia*: cf. «com temor tal ousadia» (*Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, 1516, vol. I, p. 151, v. 10; cf. Aida F. Dias, *Canc. Ger. e a Poesia Pen. de Quatr.*, 1978, p. 125); «así el temor frenando a la osadía» (Ercilla, *La Araucana*, XI, 54, p. 348).

534. *extremos*: ver coment. ao v. 237.

536. *mísero mancebo*: cf. I, 353.

- Fixos os olhos lá, onde a tão justa
 Ocasião de seu mal se lhe escondera.
- 540 Qual fica o lavrador que a pobre casa
 E rústica família viu ardida
 De repentino fogo, e num momento
 Perdido quanto bem o triste tinha,
 Passado coração, alma e entranhas,
- 545 Pasmado do sucesso e caso acerbo,
 Tal o nobre Sepúlveda se mostra
 Depois que já Lianor viu recolhida. [fl. 11v]
 E assi como se vê (quando é trasposto
 O claro sol) o ar ficar sombrio,
- 550 Envolto em manto negro da confusa,
 Húmida, tenebrosa, muda noite,
 Assi no coração do triste amante
 Um cerrado bulcão fica estendido
 Que todo ali o cobre e assombra, quando
- 555 O seu fermoso sol perdeu de vista.
 Oferecendo foi o tempo ao mundo
 Mil cousas novas, outras desfazendo,
 Como sempre costuma. Neste espaço,
 Amor as duas almas tinha juntas,
- 560 Os corações conformes, mas cobertos
 De dissimulação nas aparências.
 Dentro neles, um fogo, ãa dor grave

539. *ocasião*: deve ler-se como trissílabo (olcalsião).

540-547. Símile que representa a aflicção de Sepúlveda ao perder Lianor de vista, inspirado provavelmente num passo das *Geórgicas* de Virgílio (II: 302 e ss.) e num símile da *Eneida* (II: 304 e 307-08), onde um pastor se depara, estarecido ou «pasmado», com um incêndio devastador.

544. Compare-se com o v. 163.

548-555. Símile. A metáfora da amada como sol era comum no lirismo, e o mesmo sucedia com a comparação entre o desaparecimento da amada e o pôr-do-sol; p. ex. «o sole, e tu pur fuggi...e fuggendo mi, toi quel ch'i' più bramo» (Petrarca, *Rime Sparse*, son. 188, vv. 6-8).

551. Verso formular; cf. «quando a húmida, negra e muda noite» (Canto IV, 1594: fl. 44v), «a tenebrosa, fria e muda noite» (c. VII), «da tenebrosa, muda e negra noite» (c. IX) etc.

554. Hiato obrigatório em um de dois lugares, para uma correcta prosódia: ou *toldola* ou *allilo*; cf. coment. vv. 563 e 603. *assombra*: no original de 1594, «a sombra».

556-646. Terminado o passeio no bosque, o poema dá início a uma nova fase da Narração, com a construção das partes iniciais da intriga.

562-563. *neles...os*: é possível que os pronomes se refiram ao mesmo objecto, i. e., «um fogo, uma dor pesada e a pas-

- E o tempo dilatado os consume.
 Não pôde um grande amor dissimular-se,
 565 Não sofre manha, ardil, nem fingimento,
 Não consente um descuido artificioso
 Pera secreto estar onde ele é grande.
 Lá se vai descobrindo, pouco a pouco,
 E mil vezes por onde se não cuida,
 570 Por onde nos parece estar coberto
 Se rompe facilmente e se divulga;
 Por força da palavra ou virar de olhos,
 Por jeito ou por tristeza desusada,
 E por outros sinais se manifesta, [fl. 12r]
- 575 Quando mais trabalhamos encobri-lo.
 Onde se esconderá tão vivo fogo?
 Quem dissimulará tão mortal peste?
 Quem poderá encobrir o mal de uma alma
 Quando um furioso amor nela se imprime?
- 580 Depois que se rompeu este secreto
 Amor igual em ambos, determina
 O nobre pai casar esta fermosa

sagem de muito tempo consomem os corações”, mas é mais provável que um dos pronomes não corresponda a um sujeito previamente determinado, como acontece amiúde na poesia da época, em cujo caso deveria entender-se: “um fogo, uma dor pesada e a passagem de muito tempo consomem os corações que estão dentro neles [nos amantes]”. *dilatado os*: hiato que torna o verso mais longo, evitando a hipometria e representando prosodicamente o intervalo e a distensão de tempo referido. Trata-se dum emprego original do hiato significativa clássico, consagrado por comentadores renascentistas, como G. Pontano (*Actius*) e F. Herrera (*Anotaciones*), para quem os hiatos virgilianos (p. ex. em *ter sunt conati imponere Pelio Ossam*) tornavam o verso maior e significavam separações, distâncias, obstáculos e dificuldades.

564-579. Amplificação sintagmática, ou expolição (*expolitio*), dum tópico já expresso em versos anteriores do mesmo Cor-

te-Real, como: «quiere dissimular, mas que aprovecha?/pues dissimulación Amor no sufre» (*Felicissima Victoria*, 1578: fl. 23r).

574. e por outros... indicação de final de catálogo (cf. coment. v. 58).

576-579. Perguntas retóricas (*interrogationes*) próximas do epifonema exclamativo; cf. «mas quem o fogo guardará no seio?/quem esconderá amor, que em seus sinais/apesar da vontade se descobre?» (Ferreira, *Castro*, I: 75-77) e o texto citado no coment. aos vv. 564-579. *mortal peste*: a violenta classificação do amor como “peste” é virgiliana: «pesti devota futurae» (*Eneida*, I: 712).

580-581. *rompeu*: no sentido em que surge no v. 571, mas aqui seguido de encavalgamento significativa; *amor igual em ambos*: em várias partes de *Sep.* supõe-se a igualdade entre os dois membros do casal, às vezes com métrica ou prosódia que significa isso mesmo (aqui, acentos tónicos nas sílabas pares respectivas).

- Filha com Luís Falcão, varão insigne.
 Trata-se o grande dote, desejado
 585 Do pai, que busca só bens da fortuna,
 Só riquezas pretende; mas a esposa
 Ao Sousa está do céu já prometida.
 O mancebo ilustríssimo, sabendo
 O mal que tão secreto se intentava,
 590 Arde em fogo cruel e não repousa,
 Nem acha a seu tormento algum alívio.
 Õas vezes com fúria se embravece,
 Quer que rezão ou espada o determine;
 Outras, o coração com grave angústia
 595 Parece que ao melhor tempo lhe falta.
 Qual fica o condenado a morte, quando
 A sentença cruel se lhe publica,
 Com ânimo afligido e mortal ânsia,
 Procura algum remédio no mal certo,
 600 Traspassado de dor e grave pena,
 Já busca ardis e manhas, já revolve [fl. 12v]

583. *Luís*: monossílabo, como no v. 656.

585-587. Sobre a caracterização de Garcia de Sá, cf. o coment. aos vv. 41-47 e a Introdução, cap. 3, a propósito duma peça de Calderón. *esposa ao Sousa está do céu*: aliterações e consonâncias significantes; cf. coment. vv. 580-1.

595. Parece ao «coração» de Sepúlveda que o tempo é curto demais, que não consegue aproveitar melhor o tempo que ainda tem (antes de Lianor se casar com o rival). Este sentido é corroborado pelo símile que se segue (vv. 596-604) e que representa um sentenciado à morte aflito por conseguir algo que atrase a execução da pena. A locução galega “ao mellor” (“talvez”, “porventura”, “se calhar”) não parece vir do português antigo, cujos vocabulários não a registam, mas sim do castelhano recente (“a lo mejor”).

596-607 Símile de argumento original, embora comparações extensas sobre sentenciados à pena de morte se encontrem na

poesia do quatrocentista valenciano Ausías March (*Las Obras de... Osias Marco*, 1.^a edição 1539, poema 1, vv. 13-16 e poema 51, vv. 1-4), traduzidas para o castelhano por J. de Montemor (cantos 22 e 30, pp. 1103 e 1115) e imitadas por Boscán (soneto “Como ‘l triste que a muerte ‘stá juzgado”). Corte-Real havia já trabalhado o tema na sua primeira obra épica: «...como aquele/ que metido em prisão por graves culpas,/por casos que prometem certa morte,/afrentada e medrosa de continuo/a mísera alma tem, sempre temendo/a hórrida, final, dura sentença,/como a nova lhe dão, desconsolada,/e o ministro cruel apercebido/vê, para executar o triste ofício,/com extrema fraqueza se lhe cerram/os espíritos vitais, e de improviso,/de todo fica frio, emudecido,/trespassado de dor e mortal ânsia» (*Segundo Cerco de Diu*, IX). O mesmo tema de comparação regressa brevemente no Canto II de *Sep.*: «... como aquele/que temendo a cruel, mortal sentença,/lhe vêm dizer, correndo, que está livre» (ed. 1594: fl. 19r).

- Razões, ou justas ou artificiosas,
 Pera dilatar um pouco a breve vida,
 Tal anda o Sousa enquanto se apercebe
- 605 O matrimónio vão; cansa e aflige
 Com imaginações o pensamento,
 Buscando algum remédio em mal tão grande.
 Escolhe por melhor e mais seguro
 Conselho, demandar ao pai, por justa
- 610 E canónica lei, a que pera isto
 Lhe tinha dado já consentimento.
 Por um fiel amigo dizer manda
 Ao Sá, que de Lianor nada desponha,
 Porque por lei divina se lhe deve
- 615 Entregar por esposa que era sua.
 Com tal recado, brama e arde em fúria
 O colérico pai, que prometido
 E dado tem palavra ao Falcão, e antes
 A vida perderá que não cumpri-la.

602. *razões*: ver coment. aos vv. 314-15.

603. O verso é hipermétrico, provavelmente para significar a extensão temporal designada nele; cf. «...cuando los versos mudan la propia cantidad, que o son menores una sílaba o mayores otra, si no muestran con la novedad i alteración del número i composición algún espíritu i sinificación de lo que tratan, son dinos de reprehensión» (F. Herrera, *Anotaciones*, p. 497).

604. *se apercebe*: i. e., se prepara e se provê, ambos sentidos frequentes no século XVI.

605. *vão*: entenda-se duplamente como ponto de vista de Manuel Sepúlveda (desejando a não realização desse casamento) e em sentido projectivo do narrador (a morte de Falcão no Canto III, antes do matrimónio). Por outras palavras, temos aqui um caso de *sympatheia*, ou comparticipação afectiva, de narrador e protagonista, em paralelo a uma prolepse narrativa. A vizinhança do narrador ao narrado, inclusive afectiva, é um efeito procurado em múltiplas ocasiões no poema.

608-615. O contrato matrimonial, antes das resoluções do Concílio de Trento (1562-64), não implicava a presença de autoridades eclesiásticas. O sacramento era considerado válido, bastando para tal as palavras formais de aceitação (*consentimento*, v. 611) entre os contraentes. Foi a noção de que a prática se tornara abusiva relativamente ao controle exercido pela Igreja Católica que levou o Concílio a decidir sobre a presença obrigatória dum sacerdote. O matrimónio entre Sepúlveda e Lianor, que parece ter de facto ocorrido (cf. vv. 643 e 724-5), era, portanto, legítimo à luz da Igreja (*canónica lei*, v. 610; *lei divina*, v. 614), embora fosse clandestino, no sentido em que só os cônjuges tinham dele conhecimento.

610. *pera isto*: deve ler-se com sinalefa: «per'isto».

616. *tal recado*: cf. v. 625.

617-618. *prometido e dado tem*: cf. vv. 745-6, onde a opção morfo-sintáctica é outra.

- 620 Assi como se vê, bravo e raivoso,
 O touro que no corro anda acochado,
 Com testa carrancuda e vista esquiva,
 Mil bramidos nos ares levantando,
 Assi Garcia de Sá, quando do Sousa
- 625 Tal recado lhe dão, fica sem tento,
 Foge-lhe a cor do rosto, ajunta e cerra
 A branca sobrançelha, assi dizendo:
 «A palavra que tenho ao Falcão dada, [fl. 13r]
 Por mim será cumprida, e não presuma
- 630 Levar Manuel de Sousa o que me manda
 Dizer avante mais, pois é escusado,
 Que primeiro estas mãos serão verdugo
 Da filha que nasceu pera matar-me,
 Primeiro a enterrarei viva, que passe
- 635 Esta falta por mim, tendo ela a culpa!»

620-624. *assi...assi...*: os símiles com touros tornaram-se muito utilizados a partir da *Tebaida* de Estácio (séc. I). Corte-Real foi um dos primeiros poetas da Península Ibérica a compor símiles taurinos em vernáculo, p. ex. «como quando no corro, bravo touro/de um aspecto feroz se pára ousado,/acena-lhe de longe o que presume/de fazer arriscada rara sorte,/um vivo grito dá, movendo a capa,/faz-lhe segura mostra de esperá-lo;/o raivoso animal escarva e lança/a terra polo ar em grande altura,/recua para trás, espuma e brama,/todo cheio de fúria e de corage,/vai-se determinando em ver se pode/vingar-se do que mostra tê-lo em pouco» (*Segundo Cerco de Diu*, XIX; outros símiles com touros nos Cantos VIII e XVIII do mesmo poema).

621. Consonâncias, aliteraões e um raro trocadilho; “acossado”, além do seu significado normal, está também no sentido de “metido em cosso”, do português/castelhano “cosso/coso”, que significa “lugar cercado onde se correm touros” ou “corro”.

622. Bimembração formular; cf. «do sembrante espantoso e vista esquiva» (*Segundo Cerco de Diu*, XIII), «com testa

carrancuda e vista esquiva» (*Sep*. Canto III), «com sembrante cruel e vista esquiva» (*ibid.*, Canto VII) etc.

625. *tal recado*: cf. v. 616. *sem tento*: cf. v. 100.

626. *foge...rosto*: variante de locução formular; sobre estas fórmulas, com exemplos, *vide* Introdução, cap. 4. Neste Canto I, cf. vv. 680-81 e 768.

628-635. A violência destas palavras de Garcia de Sá foi aproveitada pela dramaturgia espanhola: *vide* Introdução, cap. 3, a respeito de Calderón de la Barca e Tirso de Molina.

632-635. A propósito de controle parental sobre filhas em idade de casar, compare-se este passo com as expressões seguintes da comédia *Ulissipo* de J. Ferreira de Vasconcelos (anterior a 1561): «se cuidasse que nos dizia isso com algũa desconfiança, per minhas mãos me mataria (...) se suspeitasse o contrário, enterrar-me-ia, que antes morte que vergonha» (Acto I, cena 2, p. 250). A expressão «enterrar vivo» devia ter carácter proverbial, pois surge na mesma comédia mais de uma vez, com o sentido aparente de “sacrifício extremo” (p. ex.

- Espantado se vai de tal reposta
 O qué a presente fúria dissimula;
 Fica Garcia de Sá, na fantasia
 Torvada, mil desgostos revolvendo.
- 640 Já consente, já brando fica e logo
 De súpita braveza se arrebatá
 E o sofrimento perde, vendo a filha
 Tão contra sua vontade assi casada.
 Não sabe aconselhar-se no que deve
- 645 Fazer em tal afronta; determina
 Perguntá-lo a Lianor, e não se sente
 Pera o poder sofrer se for verdade.
 Onde a fermosa filha está vai todo

Acto I, cena 4 e Acto II, cena 5; pp. 258 e 294). *primeiro... primeiro*: epizeuxe ou reduplicação, com efeito acrescido de anáfora (cumpre a função de «antes» nos trechos citados da comédia de Vasconcelos). *verdugo da filha*: cf. «trocaste o ser de pai por ser verdugo» (*Sep.*, Canto X, ed. 1594, fl. 111v), verso onde o narrador de Corte-Real repudia Jefté, comandante militar mencionado na Bíblia, porque matou a única filha ao cumprir (cf. v. 629) a promessa feita a Deus de que sacrificaria a primeira coisa que visse, se Ele lhe concedesse a vitória em batalha (*Juízes*, 11: 30-40). *culpa*: cf. vv. 717-18.

636. *reposta*: «é, conformemente à etimologia (de *reposita*, participio neutro de *repono*) ainda hoje a pronúncia popular e é deste modo que a palavra se acha quasi sempre escrita até os fins do século passado [século XVIII]. A forma *resposta* provém nos tempos modernos de supor-se erradamente que se liga, quanto à etimologia, ao verbo *responder*» (Epifânio Dias, *Obras de Cristóvão Falcão*, Porto, 1893, p. 62). Ver também v. 688.

637. Refere-se ao «fiel amigo» do v. 612.

639. *torvada*: compare-se com encavalgamento semelhante dez versos abaixo, ao ponto de formar anáfora com este. Sobre

este tipo de repetições atenuadas, *vide* Introdução, cap. 4.

641. *súpita*: inesperada, repentina. As formas «supito/a» e «supitamente» surgem desde o século XIII e têm explicação fonética e não etimológica (no latim, é *subitus*). Possuem tendência para ir sendo substituídas por «súbito/a» e «subitamente» na segunda metade do século XVI, mas o advérbio já se regista na forma moderna desde o século XIV.

642-643. Garcia de Sá parece reconhecer já que a filha se encontra de facto casada com Manuel de Sousa. A confirmação da própria Lianor virá no v. 725. *o sofrimento perde*: cf. «ora não hei-de ser sempre tão mimoso e impaciente que me falte sofrimento pera saber encobrir e dissimular a dor de tantas injúrias» (J. Ferreira de Vasconcelos, *Ulissipo*, Acto I, cena 4, p. 257); a expressão, actualmente obscura, significa, portanto, que Garcia fica incapaz de sofrer (i. e. de suportar) a mágoa da «afronta» (v. 645), descontrola-se, desatina, ou, como diríamos hoje, perde a cabeça.

646-647. Se for verdade que Lianor se encontra casada clandestinamente com Manuel, Garcia sente que não poderá tolerar o choque emocional da notícia. *sofrer*: ver coment. aos vv. 642-3.

- Torvado, com sembrante e ânimo triste.
- 650 Estando com ela só, pera movê-la,
Com brandura lhe diz estas palavras:
«Filha minha, a quem amo mais que a vista
E luz destes meus olhos, não me negues
O que te perguntar. Bem sabes, filha,
- 655 Os termos em que está teu casamento, [fl. 13v]
Que tenho a Luís Falcão já prometida
A minha fé e palavra verdadeira.
Ele é tal que não quer mais que o que eu quero,
E eu pera ti o mundo só queria.
- 660 É nobre, e da fortuna tem tal parte
Com que ambos vivireis mui descansados;
É discreto, cortês, sesudo e brando,
E em toda a perfeição aventejado.
Estando este negócio já no cabo
- 665 Com tanto gosto meu, Manuel de Sousa
Agora neste ponto, agora, agora

649. Ver nota ao v. 639.

650-651. *pera movê-la*: do *movere* oratório (persuasão através das emoções, influência sobre os sentimentos do auditório), o efeito que o discurso bem sucedido deve ter nos ouvintes; relaciona-se aqui, tanto com o gesto ou modo (em retórica: *actio*) – ou seja, a «brandura» com que Garcia fala – como com as «palavras», a escolha e disposição destas; cf. vv. 692-693.

652-653. Cf. «...sendo tu, filho,/a vista destes meus tão tristes olhos» (*Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, XIV); «et animo et natura pater, qui te amat plus quam hosce oculos» (Terêncio, *Adelphi*, Acto V, cena 7). Na comédia terenciana, a expressão surge mais uma vez sobre uma relação entre pai e filho (Acto IV, cena 5), mas era também conhecida fora do âmbito do amor paternal através dos *carmina* de Catulo (há exemplos nos poemas 3, 14, 82 e 104). No vernáculo da época, era corrente representar o amor como sentimento que excede a auto-estima: «ella le abraçô como aquel que más que a sí amava» (*Amadis de Gau-*

la, cap. 1, p. 239), «uma frauta que perde-ra,/que ele mais que a si amava» (Bernardim Ribeiro, *Écloga II*, p. 40), etc.

656. *que*: zeugma por «bem sabes que» (v. 654).

658-659. Cf. «do mundo quisera eu ser só monarca... pera... debaixo dos pés pôr de quem tanto amo» (Ferreira, *Castro*, Acto I, vv. 380-2); «quem o mundo/todo merece ter e inda é pequeno?» (*ibidem*, vv. 442-3).

661. *vivireis mui descansados*: cf. «... bem vedes/este mísero estado a que chegámos,/do qual espero em Deus e nele fio/que em outro nos porá mais descansado» (*Sep.*, VIII, ed. 1594, fl. 83v.); «para sempre estarás mui descansada» (Corte-Real, *Auto dos Novíssimos*, ed. 1768, último v.).

663. *aventejado*: uma das formas alternativas de «avantajado» (a outra forma antiga é «aventajado», como n'Os *Lusíadas*, II, 113: 6), ou seja, com qualidades (como aquelas enumeradas no v. anterior) acima da norma; cf. coments. aos vv. 127 e 254-5.

666. Epizeuxe; cf. «e casei em Almeirim/ali mesmo no lugar/agora agora agora

- Dizer me manda o que eu de ti não creio,
 Que clandestinamente era contigo
 Casado, e por verdade mo afirmava.
- 670 Costume é de mancebos, com tal manha,
 Desviar o alheio bem que eles pretendem.
 Bem sei certo quão longe estarás disto,
 Quão fora e descuidada deste engano,
 Mas quero que me digas, porque possa
- 675 Com razão mais urgente desculpar-me.»
 A belíssima dama a tais palavras
 Os olhos não levanta, antes humildes
 Na paterna presença, e arrasados
 De lágrimas, em terra os tinha fixos.
- 680 Pelo fermoso rosto se lhe estende
 A cor que a torvação tinha roubada,
 E fica qual parece a fresca e pura, [fl. 14r]
 Orvalhada, suave, intacta rosa.
 Os olhos não levanta, menos abre
- 685 A boca pera dar nisto desculpa,
 Mas assi disse mais do que dissera
 Se respondendo ao pai o confessara.

esta doma...» (Gil Vicente, *Pastoril Português*, vv. 4-7); «...chega Reinaldo e acha neste próprio dia, nesta hora, neste ponto, que Lucrecia...» (F. Sá de Miranda, *Os Estrangeiros*, Acto V, cena 5); «... atra silex iam iam lapsura cadentique...» (Virgílio, *Eneida*, VI: 602).

667. *dizer...o que eu... não creio*: antítese (tese refutada), com prosódia notável; cf. «e se eu tardar, o que de mim não creio, mandai...» (J. Ferreira de Vasconcelos, *Eufrosina*, Acto II, cena 5, p. 135).

668-669. Ver nota aos vv. 608-615.

672-675. Sabemos que Garcia de Sá não diz aqui a verdade (cf. vv. 642-3), mas estas palavras justificam-se pelo objectivo suasório: ver nota ao v. 650.

674. *porque*: muito utilizado no séc. XVI pelo actual “para que”.

676-711. Para um estudo estilístico deste passo, ver Introdução, cap. 4.

677-679. *os olhos...em terra...fixos*: expressão derivada dum verso quase repetido por Virgílio (*Eneida*, I: 482 e VI: 469) e sujeito a diversas variações em *Sep*. (para alguns exemplos, ver Introdução, cap. 4).

680-685. A mulher jovem que, ruborizada de vergonha e banhada em lágrimas, não fala e é comparada à rosa, tornou-se num tópico poético renascentista; o modelo primevo do tópico encontra-se na personagem virgiliana de Lavínia (*Eneida*, XII: 64ss.).

684-685. Cf. «los turbados/ojos (...) ni los mueve, ni mas abre la boca/para que-xarse» (*Felicissima Victoria*, III, fl. 35v).

686-687. *dissera... confessara*: o mais-que-perfeito em sequência onde hoje se utiliza o condicional com o imperfeito do conjuntivo é construção bastante comum na literatura da época: «pela qual rezão muito mais cedo se achegaram, se o capitão

- Calar dá por reposta, consentindo
 Não recado do Sousa e reprovando
- 690 A tenção de seu pai, inda que fosse
 Em seu próprio proveito tão fundada,
 Que amor não lhe consente que as palavras
 E branduras do pai um ponto admita.
 Não ousa confessar o que deseja
- 695 E o que o pai lhe oferece não no aprova.
 Ûa dor vergonhosa lhe traspassa
 O triste coração e alma afligida.
 Não move de um lugar os olhos, antes
 Por eles grossas lágrimas despede,
- 700 Que tidas no meio do afrontado, → infam. do luar
 (Londra)
 Alabastrino rosto, lhe acrescentam
 Mais (se pode ser mais) a fermosura,
 E mais (se pode ser), lhe dão mais graça,
 Qual se vê, muitas vezes, a vermelha

não provera com esta cautela» (Leonardo Nunes, *História Quinhentista do Cerco de Diu*, ed. António Baião, Coimbra, 1927, cap. VI, p. 23); «e se mais vida/tivera, derubara» (Corte-Real, *Segundo Cerco de Diu*, VI); «e se mais mundo houvera, lá chegara» (Camões, *Os Lusíadas*, VII, 14) etc. Para o conteúdo do passo, compare-se: «dixo mal su razón, por mal cabo,/mas este su dizer tuvo más fuerça/y pudo más, de solo poder poco,/ que si fuera el mejor, y el más ornado,/el más ardiente, y copioso 'stilo,/que fue'l de cuantos fueron celebra-dos...» (Boscán, "Leandro", vv. 442-447).

688. *reposta*: cf. coment. ao v. 636.

690. *tenção*: a julgar pelo verbo que rege o termo (*fundada*, no v. seguinte), tem o sentido de «parecer» ou «opinião», mas no século XVI podia também significar «objectivo» ou «intento».

692-693. *palavras e branduras*: ver coment. ao v. 650.

695. *no*: pronome pessoal com intercalação eufónica; cf. «quem não sabe arte, não na estima» (Camões, *Os Lusíadas*, V, 97: 8).

697. *afligida*: neste verbo com valor adjectival, Corte-Real parece preferir a forma regular do particípio sobre a irregular, pois utiliza aquela amiúde.

698-699. *não...olhos*: «immota tenebat/lumina» (Virgílio, *Eneida*, IV: 331-2); «los turbados/ojos, en la belleza amada fixos,/lagrimas dellos corren» (*Felicissima Victoria*, III, fl. 35v).

701. *alabastrino*: ver coment. ao v. 203.

702-703. *mais...mais*: rara iteração quádrupla do mesmo vocábulo em só dois versos. *se pode ser*: espécie de anáfora. Como quase sempre sucede na poesia de Corte-Real, estas repetições são dissimétricas (*mais*: 1.^a e 6.^a sílabas; 2.^a e 9.^a; *se pode ser*: 2.^a-5.^a e 3.^a-6.^a). *e mais*: no sentido de ademais, além disso.

704-711. Símile; cf. vv. 682-3, coment. aos vv. 680-5 e cap. 4 da Introdução. A comparação das faces lacrimosas com o orvalho (*rocio*) na rosa já havia sido concretizada por Corte-Real: «...finge/lagrimas verdaderas y amorosas;/quedan sus ojos dellas arrasados, (...) qual queda la purpúrea intacta rosa,/de celeste rocío ornada y

- 705 Rosa, em manhã de Abril, que da passada,
 Húmida, fria noite, um licor leve
 E um celeste rocio em si recolhe;
 As cristalinas gotas, na purpúrea,
 Odorífera folha represadas, [fl. 14v]
- 710 Um transparente aljôfar mostram fresco
 Que causam graça à flor, aos olhos gosto.
 Vendo Garcia de Sá sinal tão claro
 E a certeza evidente do que teme,
 Diz: «Levanta esses olhos, filha minha,
- 715 E a quem tanto te quer dize a verdade.»
 Alça Lianor os olhos, com modesta,
 Medrosa mansidão, mostra ter culpa
 (Se culpa pode haver no que Amor causa)
 E ao pai severo fala desta sorte:
- 720 «Se um grande amor merece grande pena,
 Em mim tomai, senhor, justa vingança.
 Perdão vos peço só, pois que desculpa
 Não sei qual posso dar que vos contente.
 No que mandais que faça, já não posso

llena, quando em medio de Abril, la fresca Aurora/en ñublada mañana nos la muestra» (*Felicissima*, VI, fl. 82r). A referência ao aljôfar e a exacta expressão «celeste rocio» surgem num soneto de Diogo Bernardes sobre a Aurora personificada (n.º 44 das *Rimas Várias Flores do Lima*). Tal como na *Felicissima*, os seguintes versos de Camões aparecem a propósito do pranto de Vénus: «o rosto banha em lágrimas ardentes/como c'ò orvalho fica a fresca rosa» (*Os Lusíadas*, II, 41: 3-4).

713. *E a certeza*: no impresso de 1594 está «A a certeza»; aceitamos a correcção da edição de 1783.

714. Compare-se com os vv. 677 e 684; cf. «levanta ya esos ojos que algún día, / Ismenia, por mirarme levantavas» (J. Montemor, *Diana*, Livro I, p. 124).

715. *dize*: cf. coment. ao v. 409.

717-718. *culpa*: compare-se com o v. 635; cf. «culpa é, senhor, guardar amor constante/a quem mo tem?» (Ferreira, *Cas-*

tro, Acto IV, vv. 1301-02). *Amor*: com letra maiúscula, porque, do ponto de vista do narrador (vv. 436 ss.), foi a divindade que fez Lianor apaixonar-se; cf. v. 720, onde a perspectiva é a da personagem que desconhece a presença do deus.

719: Estrutura sintáctica e rítmica semelhante a «c' o ferro alheio fala desta sorte» (Camões, *Os Lusíadas*, VI, 26: 8).

720-721. Lianor parece duvidar de que a «pena» (no duplo sentido de «infelicidade» e de «castigo») resulte forçosamente do «amor». Porém, as teorias negativas tradicionais do amor-paixão, principalmente aquelas alimentadas pelo pensamento religioso cristão, implicam uma relação intrínseca de causa e efeito, como neste trecho de finais do séc. XV: «el amor parió tu pena, la pena causará perder tu cuerpo y alma y hacienda» (Rojas, *La Celestina*, segundo auto, p. 139).

724. *no que mandais*: no impresso quinhentista está «no que me mandais», com hipermetria.

- 725 Obedecer-vos, pois já não sou minha.
Se de Manuel de Sousa tendes queixa,
Matando-me ficais bem satisfeito.»
 Após estas palavras, se debruça
 Em terra, e os paternos pés abraça.
- 730 O rigoroso pai, inda que fero,
Com tão piadosas lágrimas se move.
Furor e amor lhe abrasam juntamente
O duro coração, bravo e raivoso.
Se castigo imagina, não se atreve;
- 735 E se a fúria o constrange, amor o impede.
Com tais contrários juntos num sujeito, [fl. 15r]
Da câmara se sai, e a Lianor deixa
Arrependida não, mas desgostosa
De o ver assi por ela descontente.

725. *já não sou minha*: cf. «já não sou senhora de mim» (J. Ferreira de Vasconcelos, *Eufrosina*, Acto IV, cena 3, p. 248).

727. Este tipo de autoflagelação não era infrequente em personagens femininas; cf. coment. aos vv. 632-635 e mais este passo de J. Ferreira de Vasconcelos: «quereis mais ao vosso apetito que a minha rezão, matai-me antes e descansarei» (*Eufrosina*, Acto III, cena 4, p. 203).

728-729. Aponte-se o pormenor expressivo do encavalgamento. *pés abraça*: uma das posições clássicas do suplicante desde a Antiguidade greco-latina; cf. «co' estes teus pés me abraço» (Ferreira, *Castro*, IV, v. 1358).

730-731. *pai... se move*: cf. v. 650.

732-735. Nem sempre *amor e furor* constituíram forças contrárias. Nos modelos negativos de Dido e Turno (da *Eneida* de Virgílio), os dois sentimentos colaboram entre si. Aqui, porém, *amor* corresponde ao amor paterno, representado como incompatível com os efeitos do *furor*. O equilíbrio de forças é representado por uma rara simetria métrica e uma quase-rima final nos vv. 734-5.

736. Verso formular na literatura portuguesa, empregue com variações; cf. «dous contrários num sujeito» (*Cancioneiro Ge-*

ral de Garcia de Resende, 1516, em dois poemas; cf. Aida F. Dias, *op. cit.*, p. 182); «cada um com seu contrário num sujeito» ou «com seu contrário próprio num sujeito» (Camões, canção “Manda-me Amor que cante”, v. 70); «contrários que um sujeito não consente» e «mil contrários num sujeito» (P. de Andrade Caminha, pp. 212 e 762) etc. A versão mais sintética pertence a António Prestes: «esse contraíro e sujeito» (*Auto do Desembargador*, p. 201, v. 56). Corte-Real emprega o tópico em *Sep.* mais vezes: «verás vários efeitos num sujeito» (c. VI, ed. 1594, fl. 66r); «mostrando mil contrários num sujeito» (c. IX, fl. 97v); «ver um mar de misérias num sujeito» (c. XVI, fl. 194v).

738. A estrutura sintáctica bimembre deste verso (“A não, mas B”) é conhecida da poesia renascentista (p. ex. «pallida no, ma piú che neve bianca», Petrarca, *Triumphus Mortis*, I: 166; «altos de torres não, mas sumptuosos», Camões, *Os Lusíadas*, VII, 50: 4) e foi mais tarde desenvolvida abundantemente por Góngora e seus seguidores. *desgostosa*: no impresso quinhentista, «degostosa», provável lapso tipográfico; Corte-Real e os seus editores escreviam «desgostosa» (argumento em prosa deste Canto; c. II, ed. 1594, fl. 31v) e «desgostos» (vv. 639 e 755).

- 740 O furioso varão põe guarda e olhos
 Que espreitem, que atalaiem, que vigiem;
 Manda que onde ela está ninguém se atreva
 Entrar, dando tal pena por castigo,
 Que, por mal ou por bem, consigo assenta
- 745 Dar tal graça ao Falcão, pois prometida
 E dada lha tem já; mas não responde
 O futuro sucesso ao que imagina.
 Enquanto o pertinaz pai busca modo
 Pera impedir ao Sousa o que a ventura
- 750 Ditosa lhe concede e a prometida
 Palavra cumpra a quem o tempo a nega,
 A moça em tal afronta não repousa.
 Teme o sucesso mau que já vê certo,
 Teme a fortuna adversa que ameaçando-a

740. *furioso*: escandido com três sílabas prosódicas (fulriolso).

741. Congérie em verso trimembre; cf. «que cuidam, que propõem, que determinam» (Ferreira, *Castro*, Acto II, v. 771), «que tente, que comece, que me atreva» (Caminha, poema 90, v. 28, p. 103).

742-743. Encavalgamento expressivo, característico do poeta; cf. «aferra/com a mão esquerda o muro, procurando/entrar», «estribando/todo o peso do corpo, inda procura/entrar» (*Segundo Cerco de Diu*, c. XVII), «estava/entrando com furor» (*Sep.*, c. III) etc. *tal*: não tem aqui valor gramatical demonstrativo, mas sim retórico, de amplificação por braquilogia, ou seja, de ênfase por omissão: o castigo será de tal ordem que mal pode ser enunciado; cf. «que fez ao rei e ao reino tal serviço» (Camões, *Os Lusíadas*, I, 12: 2). Para outros empregos semelhantes, cf. vv. 151 e 251.

744. *por mal ou por bem*: a bem ou a mal (quer levar a sua avante).

745. *tal*: ver coment. aos vv. 742-3. *graça*: no impresso de 1594, “garça” (cf. Introdução, cap. 5, “Grafia”).

745-746. *prometida e dada... tem*: cf. vv. 617-18.

746-747. *mas...imagina*: prolepse. A epopeia classicista desconhece o culto da

expectativa, antes tende a insistir sobre a inexorabilidade do destino. Foi o romance que iniciou o *suspens* na história literária, e é por influxo do romance de cavalaria que se podem encontrar exemplos de *suspens* no género épico, às vezes irónicos (p. ex. Camões, *Os Lusíadas*, VI, 69-70 e Ercilla, *La Araucana*, XXIX, 53; seg. D. Quint, *Epic and Empire*, 1993, pp. 120-1 e 163-4).

748. Acentuação tónica (6.^o, 7.^a e 8.^a sílabas) e aliteração (consoantes oclusivas bilabiais) significantes da obstinação («pertinaz»).

749-751. *ventura ditosa lhe concede... o tempo a nega*: continuação da prolepse (ver coment. aos vv. 746-7). *a quem*: refere-se a Luís Falcão.

752-765. Retrato psicológico de Lianor, com extensão e importância igual ao retrato de Sepúlveda a seguir, onde sobressai a inquietação e o desejo físico no feminino. Observe-se o emprego, sempre atenuado pela dissimetria e encavalgamento, da anáfora, da antítese e da sinonímia.

754. Alofonia, ou variação grande de timbres vocálicos, com preponderância de ditongos crescentes (sobretudo *ea*), parecendo traduzir fonicamente a oscilação constante (*continuamente*, v. seg.) da roda da Fortuna.

- 755 Com desgostos está continuamente.
Lembrança tem do seu único amigo,
Passa-lhe o coração viva saudade,
E quanto menos tempo vê oportuno
Pera o ver, tanto mais crece o desejo.
- 760 Busca na fantasia, inventa e traça
Remédios de falar-lhe, e quando cuida
Poder efectuá-los, se lhe mostram
Mais tardios então, mais impossíveis. [fl. 15v]
Maldiz a sua ventura, e a dureza
- 765 Do coração tão fero que assi a trata.
Mas se ela passa mal, não sofre menos
Trabalhos e aflição o triste amante.
Perdida a cor do rosto, demudado,
Malencónico, triste e pensativo,
- 770 Busca sempre os lugares solitários
Acomodados mais a sua fortuna.
Vários modos intenta de remédio
Que em tais tempos amor ensina, e todos
Acha e vê sem proveito, acha impedidos
- 775 Da fiel guarda, pronta e vigiadora.
Mas a Fortuna, já quasi movida

756. *seu único*: hiato; o verso possui acento tónico na sétima sílaba.

757. *passa-lhe*: atravessa-lhe (sentido frequente no séc. XVI).

758-759. Estes versos, aqui extraordinariamente atribuídos a uma jovem mulher, glosam um tema e vocabulário tradicionais entre os poetas líricos de corte: «aunque no vos puedo ver/siempre vos tengo presente./quanto mas de vos aussente/tanto mas creçe el querer» (*Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, vol. I, p. 233, vv. 10-13; cf. Aida F. Dias, *op. cit.*, p. 174).

766-775. Retrato psicológico de Manuel Sepúlveda. Começa aqui verdadeiramente o desenvolvimento narrativo-descritivo de Sepúlveda como *homo melancholicus*, dominante em grande parte do poema.

768. *perdida... rosto*: locução formular; cf. «foge-lhe a cor do rosto» (v. 626), «per-

dida a cor do rosto» (c. VI, ed. 1594, fl. 67v), «roubada a cor do rosto» (c. IX, fl. 87v) etc.

769. Fórmula; cf. «melancolico, triste y pensativo» (*Felicissima*, c. III, fl. 38r), «malencónio, triste, pensativo» (c. II, ed. 1594, fl. 30v), «torvada, muda, triste e pensativa» (c. VI, fl. 67v), «malencónicos, tristes e fingidos» (c. XI, fl. 120v). André Falcão de Resende usa a mesma fórmula num poema datável de 1574: «malencónico, triste e pensativo» (“Epístola a D. Francisco de Meneses”, v. 96; vol. I, p. 425). *malencónico*: melancólico; na medicina da época, individuo padecendo de excesso de bílis negra, e por isso propenso, quer à idiotia, quer ao génio.

774. Estrutura com anáfora interna semelhante ao v. 763.

776. *Fortuna...movida*: prosopopeia, porque há concessão de sentimentos a uma abstracção insensível.

- Do trabalhoso mal que o triste passa,
 Ña secreta via lhe oferece
 De terceira sagaz e sem suspeita.
- 780 Escreve-lhe por ela, não palavras
 De artifício afeitadas e alto estilo,
 Não cura de ornamento imaginado,
 Nem se cansa em mostrar sutil engenho,
 Mas com frasi singela, mil verdades
- 785 Lhe diz lá dentro da alma oferecidas.
 No canto que se segue as vereis, que este
 Mais do que ser devia já se alarga.

778. *via*: dissílabo.

779. *terceira sagaz*: «os dois enamorados correspondem-se mediante uma alcaiole» (C. C. Branco, *A Corja*, *cit.*). O aparecimento duma intermediária nas relações amorosas acontece por vezes na elegia amorosa latina, em particular nos casos de *exclusus amator* (Lucrecio, *De Rerum Natura*, IV: 1177), isto é, quando o amador é impedido de aceder à alcova da amada.

780-785. Para o enquadramento teórico-literário, *vide* Introdução, cap. 4, primeira parte. No conteúdo e na estrutura de *recusatio* + *adversativa*, o trecho assemelha-se aos versos seguintes, e mais redundantes, de Boscán: «comencó a hablar con corazón más firme,/no diciendo regalos ni dulçuras,/no requiebros, según la vulgar gente/los llama; no razones bien compuestas/ (...) /no dezía sino puras llanezas/habladas llanamente y con descanso» («Leandro», *cit.*, vv. 475-483). Ecoa também a Invocação, especialmente quanto à *recusatio* e ao *ingenho/engenho* (ver coment. aos vv. 8-27). *não cura de ornamento*: a denegação dos enfeites estilísticos era um tópico da Proposição em vários géneros literários, incluindo aqueles, como o bucólico e a elegia amorosa, onde o modo epistolar ou a carta em verso tinham presença importante; cf. «le rozze ecloghe da naturale vena uscite, cosí di ornamento ingnude» (Sannazaro, *Arcadia*, prólogo).

786-787. Conclusão tópica de origem *canterina* italiana (recitadores ou cantores de rua) que veio a ser recolhida e preservada pela tradição epo-romanesca erudita e cortesã (a partir de Matteo Maria Boiardo, último quartel do séc. XV), tendo passado daqui para a Península Ibérica. O receio da demora excessiva do Canto aparece referido, e até explicado, em algumas dessas conclusões, p. ex. «perché se dice che ogni bel cantare/sempe rincesce quando troppo dura,/ed io diletto a tutti vi vo' dare/ tanto che basta, e non fuor di misura;/ma se verreti ancora ad ascoltare,/raccontarovi di questa ventura/che aveti odita...» (Boiardo, *Orlando Innamorato* ou *Inamoramento de Orlando*, II, iv, 86); «ma son giunto a quel segno il qual s'io passo/vi potria la mia istoria esser molesta;/et io la vo' piú tosto differire,/che v'abbia per lunghezza a fastidire» (Ariosto, *Orlando Furioso*, XXIII, 136); «suplícios que el tardar no os dé desgusto/pareciéndoos que voy tan paso a paso,/que aun de gentes agravio una gran suma,/atento a no llevar prolija pluma» (Ercilla, *La Araucana*, IV, 98). Corte-Real serve-se do tópico e da estratégia a partir da *Felicissima Victoria*, mas raramente e com parcimónia, p. ex. «o que aqui sucedeu ao Sousa, em outro/canto vo-lo direi que este se alarga,/onde se pode ver...» (*Sep.*, final do c. XI).

Índice Analítico

A

- Abelardo (1079-1142) • 116
ablativo absoluto • 155, 159
Adamastor • 38, 42, 56
Afonso X de Castela (1221-1284) • 150
África • 22, 25, 28, 41, 56, 111, 118
Agamben, Giorgio • 171
Aguiar e Silva, Vítor • 107, 158
Agostinho, Santo (334-430) • 48, 177
Alba, duque de • 17-19, 21-22, 35
Alcácer-Quibir • 21, 24-26, 30, 35, 41
Alecto • 159, 161
alegoria • 27, 61, 114
aliteração • 58, 100, 108, 148, 152, 155, 169, 174, 180, 182, 189
Almeida, Lope de (personagem de Calderón de la Barca) • 69, 74
Almeida, M. Lopes de (1900-1980) • 7, 32, 119
alofonia • 189
Alonso y Fernandez de las Redondas, Dámaso (1898-1990) • 99, 159
Alves, Hélio J. S. • 7
alvíssera • 155
Amadis de Gaula (romance) • 127, 184
Amaranta • 67
Amor • 26, 39, 42, 45, 55-57, 64-65, 68, 70-71, 74, 76, 87-88, 92, 94-98, 100, 102, 113-116, 139, 143, 145, 149, 153, 158, 162, 164-166, 168-169, 171-173, 175-179, 184, 186-188, 190
amplificação • 41, 106, 147, 179, 189
anacoluto • 170, 174
anáfora • 92-93, 95-97, 99, 103, 147-148, 154, 158, 165, 174, 176, 183, 186, 189-190
Anastácio, Vanda • 22-23, 127-128
Andrada, Francisco de (1540-1614) • 33
Anfitriote • 40, 43-44, 80, 105
Anquises • 48
Antia e Habrocomes • 116
antítese • 72, 157, 160, 174, 185, 189
apócope • 172
Apolo • 43-44, 55, 59-60, 92, 105, 148-149, 152-153, 160, 167, 177
Apolónio de Rodes (270 a.C.-?) • 127, 165
apóstrofe • 145, 148, 162, 164-165, 171, 176
Apuleio (125-180), *Asno de Ouro* • 170
Aquiles • 90, 116
Aquiles Tácio (séc. II) • 153; *Leucipe e Clitofonte* • 116, 153
Aretusa • 80
Ariosto, Ludovico (1474-1533) • 127, 147, 150, 164, 173-174, 191; *Orlando Furioso* • 127, 147, 150, 164, 173-174, 191
Aristóteles (384-322 a.C.) • 175
Arnalte e Lucenda • 116
Ásia • 28, 127, 150-151
assonância • 100, 169
Aula de Vénus • 39, 114
Aurora • 66-67, 187
Auto dos Novíssimos (de Jerónimo Corte-Real) • 184
Averno • 48

B

- Badajoz • 17
 Baião, António • 31, 127, 186
 Banquo • 47
 Barbosa Machado, Diogo (1682-1772) • 25, 52
 Barchiesi, Roberto • 42, 84
 Barreto, João Franco (1600-após 1674) • 59
 Barros, João de (1496-1570) • 127, 150-151
 Beauvais, Vincent de (c.1190-1264) • 149
 Beg, Mir Ali (corsário otomano) • 28
 Belisa • 48
 Bell, Aubrey • 90
 Bembo, Pietro (1470-1547) • 163
 Beócia • 149
 Bernardes, Diogo (1530?- c.1595) • 34, 60, 187
 bimbembação formular • 182
 Blanco, Mercedes • 60
 Boccaccio, Giovanni (1313-1375) • 116
 Boiardo, Matteo Maria (1441-1494) *Orlando Innamorato* • 127, 191
 Boscán, Juan (1490-1542) • 61, 82, 127, 150, 158, 166, 180, 186, 191; *Leandro* • 158, 166, 186, 191
 Bouza, Fernando • 31, 33
 Bradamante • 116
 Braga, Teófilo (1843-1924) • 8
 Bragança, duque de (Teodósio II) (1568-1630) • 35, 111-112, 133, 141
 braquilogia • 189

C

- Cabo da Boa Esperança • 28, 111, 133
 Calderón de la Barca, Pedro (1600-1681) • 39, 68-74, 76-77, 115, 180, 182; *A secreto agravio, secreta venganza* • 39, 68-69, 71-73
 Cambaia, sultão de • 52
 Camila • 60, 116
 Caminha, Pero de Andrade (c.1520-1589) • 22-23, 30, 51, 128, 188-189
 Camões, Luís de (1524?-1579?) • 7, 10, 33-35, 37, 43, 46, 52, 54, 56, 58-62, 68-69, 71, 74-75, 77, 90, 107, 120-122, 127, 147-150, 152-153, 155, 160, 162-163, 166, 170-172, 174, 176, 186-189; *Enfatições* • 155; *El-Rei Seleuco* • 162; *Lusíadas, Os* • 10, 37-38, 42-43, 45, 52, 54, 56-62, 69, 76, 90, 107, 120, 122, 124, 127, 147-150, 153, 160, 162-163, 170-172, 174, 176, 184, 186-189
 Canadá • 118
 Canará • 150-151
 Cascais • 17-18
 Cassiopeia • 170
 Castelo Branco, Camilo (1825-1890) • 8, 39, 65, 149, 167
 Castiglione, Baldassare (1478-1529) • 82-85, 87, 98
 castigo divino • 41, 77, 139
 Castro, João de (D.) (1500-1548) • 52, 151
 catálogo • 34, 61, 93, 152-153, 179
 Catarina d'Áustria (D.) (1507-1578) • 21, 35
 Catulo, Caio Valério (c. 87 a.C.-c. 57 a.C.) • 184
 Cervantes Saavedra, Miguel de (1547-1616) • 39-40, 60-65, 67-68, 77, 116; *Galatea, La* • 60; *Parnaso (Viaje del)* • 40, 61-62, 64, 68; *Persiles y Sigismunda* • 39, 61, 64-65, 67-68, 77, 116
 César, Luis (Provedor dos Armazéns e da Armada da Coroa de Portugal) • 17
 Chagas, Manuel Pinheiro (1842-1895) • 43
 Chipre • 24
 Cícero, Marco Túlio (106-43 a.C.) • 161, 163; *De Finibus* • 161; *De Inventione* • 163
 Cimodoce • 40
Clareo e Florisea • 116
 Claudiano, Cláudio (?- 404) • 128, 159, 161; *Rapto de Prosérpina* • 128, 159
 Clície • 92, 153

- Coenen, Erik • 69, 73
 Concílio de Trento • 181
 congérie • 147-148, 150, 168, 189
 consonância • 84, 98, 180, 182
 Copérnico, Nicolau (1473-1543) • 177
 Corte-Real, Margarida, (D.) (sobrinha de J. Corte-Real) • 32
 Costa e Silva, José Maria da • 40-42
 Costa Suaíli • 28-29, 36
 Costa, Francisco da (D.) • 25
 Coutinho, Manuel de Sousa • 65
 Couto, Diogo do (1542-1616) • 28, 151
Crisel e Mirabella • 116
 Cristo • 40, 81, 120, 148, 151
 Crotona • 163
 cruel • 26-27, 64, 90-91, 95-96, 148-151, 154, 160, 164-167, 172-176, 180, 182
-
- D**
 Dante Alighieri (1265-1321) • 47-48, 90, 139, 159
 Deli (monte) • 151
 Denis, Ferdinand (1798-1890) • 38, 40-42
derivatio • 167, 174
descriptio puellae • 162
 Desesperação • 41
 Deswarte-Rosa, Sylvie • 34
 deus(ses) • 11, 40-45, 49, 62, 88, 94, 101, 107, 122, 141, 148-149, 153, 155, 157, 160, 163, 167, 176, 183-184, 187
 deusa(s) • 43, 62, 81, 148, 154, 169, 177,
 Dias, Aida F. • 177, 188, 190
 Dias, Augusto Epifânio da Silva (1841-1916) • 10, 127, 160, 183
 Dias, Fausto Bordalo • 37
 Dido • 48, 188
 Diogo, Américo • 7
 dissílabo • 57, 148, 151, 156, 191
 dissimetria • 86, 94, 96, 164-165, 189
distributio • 93-94
 ditongo • 122-123, 189
 Duarte, (D.), Condestável de Portugal • 21
 Duarte, Rita Taborda • 7
-
- E**
 Eco • 92, 100-101, 153
Efesiacas • (ver *Antia e Habrocomes*)
effictio • 67, 162-164
 encavalgamento • 97, 99-101, 159, 169, 179, 183, 188-189
 Eneias • 116
enjambement • 159
 Éolo • 40, 43
 epanadiplose • 155
 epanortose • 151, 168
 epêntese • 122
 epífonema • 179
 epífora • 93, 101, 165
 epíteto • 52, 76, 89-92, 95-97, 100-101, 106, 151, 159, 174
 epizeuxe • 155, 183-184
 epopeia • 10-11, 24, 33, 35, 40, 43-45, 56, 61-62, 64-65, 70, 76-77, 86-87, 90, 116, 148-149, 156, 158, 189
epyllia • 167
 Ercilla y Zúñiga, Alonso de (1533-1594) • 128, 177, 189, 191
 Erínias • 159, 161
 Espanha • 9, 20, 51, 60, 118
 Ésquilo (c.525 a.C.- c.455 a.C.), *Oresteia* • 160
Essequie Poetiche • 54, 60
 Estácio, Públio Papínio (c.45-c.95); *Tebaida* • 159, 182
estilo grandíloco • 149
 estribilho • 157-158
ethos • 76, 114, 170
Etiópicas • (ver *Teágenes e Caricleia*)
 Europa • 39, 152
 Évora • 24, 28

exclamatio • 175
 expansividade • 94, 96-97, 100, 106,
 164
 expolição • 92, 94, 100, 103, 179
expolitio • 92, 179
 Ezla (rio) • 60

F

Fama • 51, 58-60, 75, 152
 Faria e Sousa, Manuel de (1590-1649)
 • 10, 127
 Faria, castelo de • 41
fatum • 157
 Favónio • 93, 154
 Febo • (ver Apolo)
Felicissima Victoria de Lepanto (de Jerónimo Corte-Real) • 21, 23-24, 30,
 33, 51, 84, 147-148, 150, 152-153,
 169, 179, 185-187, 190-191
 Fernández de Moratín, Leandro (1770-
 -1828) • 43
 Ferreira, António (1528-1569) • 10,
 37, 46, 120-122, 128, 150-151,
 158, 160, 162-163, 172, 179, 184,
 187-189; *Castro* • 37, 45, 179,
 184, 188-189; *Poemas Lusitanos* •
 10, 120, 122, 128, 162-163
 Ferreira, Frei Bertolameu • 23, 111,
 135
 Ferreira, Inácio Garcês (1680-?) • 10,
 43
 Ferreira, Vergílio (1916-1996) • 8
 Ficalho, conde de (Francisco Manuel
 de Melo Breyner) (1837-1903) •
 153
 Fídias (490 a.C.-430 a.C.) • 163
 Figueiredo, Fidelino de Sousa (1889-
 -1967) • 8
 Figueroa, Francisco de (c.1530-1588)
 • 60-61
 Filipe I de Portugal (1527-1598) • 17-
 -23, 28, 30-36
 Filipe II de Espanha (ver Filipe I de
 Portugal)
 Filomela • 153

fórmula • 91, 106-107, 148, 153, 174-
 -175, 182, 190
 Fortuna • 9, 59, 69-71, 124, 128,
 148, 164, 166-167, 180, 184, 189-
 -190
 Franco, Luís (poeta) • 33
 França • 118
 Freitas, Martim de • 41
 Fúrias • 145, 152, 159-161

G

galeão S. João • 22, 40, 46, 111-112,
 139, 170
 Gálvez de Montalvo, Luis (1549-1591)
 • *Fílida, La* 60
 Gama, Vasco da (1460-1524) • 28, 52,
 116
 Gange(s) • 59, 150
 Garrett, Almeida (1799-1854) • 7, 46
 Gate • 151
General Estoria • 150
 genetiaco • 156
 génio • 34, 42, 47-48, 190
genus • 152
 Goa • 22, 46, 65, 69-70, 72, 145, 151,
 164
 Godofredo • 116
 Góngora, Luis de • 61, 99, 188
 Graças • 38, 101, 145, 152, 156-158,
 160-161, 168
 Grécia • 60, 149
 Greene, Thomas • 41
 Grilli, Giuseppe • 68
Grimalte e Gradissa • 116

H

Hamlet • 47
 Heitor • 116
 Heitor Pinto, Fr. (1525?-1584?) •
Imagem da Vida Cristã • 128, 156,
 177
 Helena de Tróia • 163, 170
 Hélicon • 81, 123, 149
 Heloísa (1101-1164) • 116

Hernández de Velasco, Gregorio • 54,
88, 99, 129, 161, 174
Hero • 158
Herrera, Fernando de (1534-1597)
• 24, 61, 128, 179, 181
Hesíodo • 159
hiato • 151, 159, 161, 178-179, 190
Hidaspes • 59
hipálage • 174
hipérbato • 109, 154, 176
hipérbole • 162-164
hipermétrico • 159, 166, 181
Holanda, Francisco de (1517-1585)
• 34-35
Homem, João de Lucena • 135
Homero (725 a.C?-850 a.C?) • 47, 60,
87, 90, 153, 161; *Iliada* • 59, 153
Homero Lusitano • 52, 54
homo melancholicus • 115, 166, 190
Horácio (Quintus Horatius Flaccus)
(65 - 8 a.C.) • 75

I

imitatio • 167
Index • 23
Índia • 39, 45, 52, 70, 75, 111-112,
139, 150, 164, 167
Índico (oceano) • 28, 150
Indo • 150
ingenium • 149
initium a persona • 152
initium narrationis • 150, 152
intercalação eufónica • 186
interpositio • 168
interrogatio(nes) • 164-165, 179
Invocação • 81, 145, 147-149, 191
Isidoro de Sevilha, São (560-636) • 150
isocólon • 157
Itália • 60, 83, 86

J

Jasão • 69, 116
Jiménez de Ayllón, Diego (1530-1590)
• 148
Juno • 163, 170

Júpiter • 41, 61
Justiça • 47, 137, 139, 177

L

Lage, Rui • 7
Lasso, Bartolomeu (cartógrafo, s. XVI)
• 29
Lavínia • 164, 185
León • 60
Lesbos • 150
Líbia • 167
Lisboa • 20-24, 33, 54, 69, 111, 117,
135, 137
Lisuarte • 170
Lobo, Francisco Alexandre (1763-
-1844) • 43
Lobo, Francisco Rodrigues (?-1621) •
61
locus dirus • 39
Longinho • 123, 149
Longo • 150; *Dáfnis e Cloé* • 116, 150
Lopes, Simão (editor do poema em
1594) • 111, 117-118, 133, 137
Lubbock, Percy • 44
Lucina • 154
Lucrecio Caro, Tito (99-55 a. C.)
• 128, 154, 161, 191
Luís, Infante (D.)(1506-1555) • 21

M

Macbeth • 47
Macedo, José Agostinho de (1761-
-1831) • 42
Madrid • 20, 33
Maffei, Giovanni Pietro (1533-1603)
• 38
Mandovi (rio) • 151
Manrique, Jorge (1440-1479) • 128,
149

- Manuel de Portugal (poeta) • 20-21, 32-33, 171
 Maranta, Bartolomeo • *Lucullianae Quaestiones* • 169
 March, Ausías (1400-1459) • 61, 128, 180
 Maria (D.), tia-avó de D. Sebastião • 21
 Maria de Portugal, (D.), princesa de Parma • 21
 Mariz, Pedro de (1550-1615) • 51-55, 61, 75-76
 Marrocos • 25, 35-36
 Martins, José Cândido de Oliveira • 76
 Matos, Maria Vitalina Leal de • 34
 Maurel, Serge • 77
 Medusa • 170
 Megera • 159
 Melo, Martim Afonso de • 30
 Melinde • 28
 Mena, Juan de (1411-1456) • 61, 128, 148
 Mendoza, Hierónimo de (servidor de Filipe II) • 17-18, 20
 Menéndez Pelayo, Marcelino • 8
 mesodiplose • 92, 99
 metáfora • 109, 163, 173, 178
 metátese • 56, 121
 metonímia • 151, 153, 167
 Minerva • 169-170
 Mirandola, Giovanni Pico della (1463-1494) • 158
 Mitilene • 150
 modo fácil • 79-80, 84, 88-89, 99, 105, 108
 Mogadíscio • 28
 Montemayor, Jorge de • (ver Montemor)
 Montemor, Jorge de (c.1520-1561) • 60, 128, 169, 171, 173, 180, 187; *Diana* • 60, 128, 169, 173, 187
 Moura, Cristóvão de (1538-1613) • 30-33
 Mouzinho, Vasco (?-após 1629) • 33, 37; *Afonso Africano* • 37; *Santa Isabel* • 33
movere oratório • 184
 Museu (poeta) • 158
-
- N
Naceo e Amperidónia • 116
 Narciso • 100, 153
 Natal • 22, 46, 111, 133
 Natureza • 12, 22, 43-45, 47, 84-85, 89, 148, 151-152, 156-157, 161, 163, 172
 Neptuno • 61-62, 64
 ninfas • 40, 43-44, 81, 100, 153, 169-170
 Nunes, Leonardo (c.1490-1554) • 186
-
- O
 oitava(s) • 25, 33, 35, 41, 44, 56, 86, 157
 oitava-rima • 26, 88, 157-158, 171
 Oriana • 170
 Oriente • 56, 61, 69, 150, 152, 163-164
 Ovídio (Publius Ovidius Naso) (43 a.C.-18 d.C.) • 88, 153, 166, 170; *Metamorfoses* • 88, 153, 170
 oxímoron • 164
-
- P
 Pã • 40, 44, 88, 161
 Paciência • 41
Palmeirim de Inglaterra • 39, 171
 Pantaleão • 40-41, 114, 116
 parataxe • 147
 paráfrase • 92, 108
 parêntese • 158, 168
 Páris • 170-171
 paronomásia • 109, 150
 Pascoaes, Teixeira de (1877-1952) • 97
 paterna família • 167
pathos • 114, 164
 Península Ibérica • 182, 191
Perdição delRey D. Sebastião em África (de Jerónimo Corte-Real) • 25
 Pereira, José Carlos Seabra • 13
 Pereira (Brandão), Luís • 33
 Pérez, Antonio (Secretário de Filipe II) • 31

perífrase • 52, 151-154, 167, 177
 personagens • 38, 44-45, 62-65, 68, 74, 88, 106, 114-115, 152, 155, 159, 161, 169, 176, 185, 187-188
 Pessoa, Fernando (1888-1935) • 37, 161
 Petrarca, Francesco (1304-1374) • 105, 128, 151, 162, 166, 172, 175-178, 188; *Canzoniere* • 128, 172, 175-177
 Piccolomini, Eneias Sílvio (1405-1464) • 116
 Pinto, Fernão Mendes (c.1510-1583) • 34, 128, 148, 163; *Peregrinação* • 128, 148, 163
 Plagnard, Aude • 21
 polimembração • 100-101
 Pontano, Giovanni (1426-1503) • 179
 Portalegre • 17
 Portugal • 9, 18-20, 27-28, 30, 33-34, 38, 41, 51-53, 61, 65, 76, 88, 118, 137, 139
 Praxíteles (c. 395.-330 a.C.) • 163
 Prestes, António • 128, 188
 Primavera • 38, 67, 93-94, 145, 152, 156
 Prior do Crato, (D.) António (1531-1595) • 21, 32, 35
 Prisciano • 152
 Progne • 92, 153
 prolepse • 181, 189
 Proposição • 38, 46, 56-57, 114, 122, 145, 147-149, 160-161, 168, 191
 prosopopeia • 139, 172, 190
 prótese • 154, 157
 Proteu • 40-41, 43-44, 63-64, 68, 104-105
 Psique • 170

Q

Quéreas e Calíroo • 116
 quiasmo • 107, 177
 Quíloa • 28
 Quincoces, Don (personagem de *Cervantes*) • 62-64
 Quint, David • 189

Quintiliano, Marco Fábio (35-100) • 128, 152

R

Ramalho, Américo da Costa • 10
 Raunúsia • 39, 41, 114
recusatio • 148-149, 191
 Reis-Sá, Jorge • 7
reposita • 183
 Resende, André Falcão de • 24, 34, 129, 150, 190
 Resende, Garcia de (1482-1536) *Cancioneiro Geral* • 177, 188, 190
 Ressurreição • 148
Rhetorica ad Herennium • 129, 162
 Ribeiro, António (tipógrafo) • 33
 Ribeiro, Bernardim, (c. 1490-?) • 10, 37, 129, 184; *Menina e Moça* • 10, 48; *Éclogas* • 129
 Ribeiro, Estêvão • 120, 143
 rima • 34, 59, 85-88, 120, 122, 150, 157, 160, 171, 177, 187-188
 Rodríguez Marín, Francisco (1855-1943) • 61
 Rolland, Francisco • 40
 Rojas, Fernando de (1465-1541) • 129, 165, 187; *Celestina, La* • 129, 165, 187
 Roma • 60
 romance • 8, 39, 41, 54, 116-117, 150, 153, 171, 189
 romanesco • 42-43, 65, 114
 rotacismo • 121

S

Sá, Garcia de (?-1549) • 38, 71, 73, 77, 85, 106, 115, 139, 145, 147, 152, 164, 180, 182-183, 185, 187
 Sá de Meneses, Francisco (c.1510-c.1583) • 35
 Sá de Miranda, Francisco (1481-1558) • 59, 129, 148, 155, 163, 185; *Estrangeiros, Os* • 129, 185; *Vilhalpandos, Os* • 129, 148, 155, 163

Salinas, Conde de (Diego de Silva y Mendoza) (1564-1630) • 61
 Sannazaro, Jacopo (1457-1530) • 55, 67, 129, 153, 156-157, 163-164, 171, 191 ; *Arcadia* • 67, 129, 157, 163-164, 171, 191
 Santos, Fr. João dos (1570?-1625?) • 28-30
 Santa Maria, Padre Francisco • 53
 Santoyo, Sebastian de (Secretário de Câmara do Rei) • 17
 Sebastião (D.) (1554-1578) • 24-26, 28, 30, 33-34
Segundo Cerco de Diu (de Jerónimo Corte-Real) • 24, 31, 34-35, 46, 51-52, 76, 84, 86, 89, 107, 147-149, 155, 163-164, 169, 170, 173, 174, 177, 180, 182, 184, 186, 189
 Sena, Jorge de (1919-1978) • 7
 Séneca, Lúcio Aneu (4 a.C.-65 d. C.) • 156
 Silva, Beatriz da (filha de Jerónimo Corte Real) • 31
 Silva, Don Juan de (personagem de Calderón de la Barca) • 71, 74
 Silveira, (D.) Simão da (correspondente de J. Corte-Real) • 84
 Silvestre, Osvaldo • 7
 símile • 40, 64, 67, 106-108, 125, 174, 178, 180, 182, 186
 sinalefa • 124, 148, 155, 171, 181
 sinédoque • 94, 155
 sinonímia • 91-92, 94, 107, 174, 189
 sintagma • 57-58, 152-153, 161, 169
 Sismondi, J. C. L. Simonde de (1773-1842) • 39
 Sol • (ver Apolo)
 Solórzano y Pereira, Juan de (1575-1655) • 75-76
 Sousa Viterbo, Francisco Marques de (1845-1910) • 28, 31-32, 112
 Southey, Robert (1774-1843) • 89
 Steadman, John M. • 87
stilus humilis • 149
sympatheia • 181

T

Tanais • 150
 Tasso, Bernardo (1493-1569) • 129, 164
 Tasso, Torquato (1544-1595), *Aminta* • 129, 170
Teágenes e Caricleia • 116
 Tejo • 54, 150
 Teócrito (c. 310 a.C.-c. 250 a.C.) • 157
 Teodósio (D.) (ver Bragança, duque de)
 Téllez, Frei Gabriel • (ver Tirso de Molina)
 Terêncio, Públio (?-c. 159 a.C.) • 184
 Tereu • 153
 Tesífone • 159
 Tirso de Molina (1579-1648) • 75-77, 182
 Tolstoi, Lev (1828-1910) • 44
 Tomar • 30
 Torres Nebrera, Gregorio • 76
 tricólon • 161
 Tríssino, Gian Giorgio (1478-1550) • 86
 trocadilho • 164, 182
 Turno • 188
 Turquia • 172

U

Ulisses • 116

V

Valencia de Don Juan • 60
 Varchi, Benedetto (1500-1565) • 87, 98
 variação • 92, 94, 96-97, 99, 101, 105-106, 119, 121, 157, 165, 174, 176, 189
variatio • 176
 Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1851-1925) • 10
 Vasconcelos, Jorge Ferreira de (?-1585) • 10, 39, 129, 148, 151, 168, 182-183, 185, 188; *Eufrosina* • 10,

- 129, 168, 185, 188; *Ulissipo* • 129, 148, 151, 182-183 .
- Vásquez de Arce, Rodrigo (?-1599) • 19, 32
- Vega, Garcilaso de la (1501-1536) • 60, 128, 153-154, 156, 158, 169, 171
- Vega y Carpio, Lope Felix de (1562-1635) • 38, 54-61, 68, 71, 76, 148; *Arcadia* • 54-55, 60-61, 67-68; *Dorotea, La* • 60, 71; *Fuenteovejuna* • 38; *Laurel de Apolo* • 55, 57-61, 68, 148; *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* • 59
- Vera y Figueroa, Juan Antonio de (conde de la Roca) (1583-1658) • 60
- Vega Ramos, María José • 13, 87, 169
- Vénus • 61-62, 64, 156, 158, 170, 187
- Verde, Cesário (1855-1886) • 37
- Vicente, Gil (1485?-1536) • 37, 129, 150, 154, 170, 185; *Amadis de Gaula* • 170; *Pastoril Português* • 185; *Quatro Tempos* • 150; *Rubena* • 154
- Vieira, (Padre) António (1608-1697) • 10
- Vilà, Lara • 61
- Violante (personagem atribuída a Camões) • 60, 71
- Virgílio (Publius Vergilius Maro) (70-19 a.C.) • 50, 55, 60, 75, 84, 99, 105, 129, 154, 157, 161, 165-166, 168-169, 171-172, 174, 178, 185-186, 188; *Éclogas* • 129; *Eneida* • 39, 48, 55, 59, 88, 98-99, 129, 154, 159, 161, 164-165, 168, 170-171, 174-175, 177-179, 185-186, 188; *Geórgicas* • 129, 154, 169, 178
- Vitrúvio, Marco (séc. I a.C.) • 81
- Voltaire (François-Marie Arouet, seigneur de) (1694-1778) • 42-43
-
- Z
- Zéfiro • 154
- zeugma • 184
- Zeus • 90, 152
- Zêuxis de Heracleia (464?-? a.C.) • 162-163
- Zuari (rio) • 151

HÉLIO J. S. ALVES (1963) ensina Literatura Portuguesa e Literatura Comparada na Universidade de Évora. Leccionou, orientou e arguiu também nas Universidades de Coimbra, Lisboa, Paris (IV-Sorbonne), Oxford, Berlim (Freie), Yale e Nova Iorque (Graduate Center), entre outras. É o autor dos livros *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista* (2001) e *Tempo para Entender. História Comparada da Literatura Portuguesa* (2006). Publicou capítulos e artigos sobre matérias da sua especialidade em volumes e periódicos académicos de Portugal, Espanha, França, Suíça, Itália, Grã-Bretanha, Brasil, México e EUA.

Imagem da contracapa: Ama passeando em Goa
(Linschoten, *Itinerario*, Amesterdão, 1596)



ISBN 978-989-8660-04-6



9 789898 660046