

Corte-Real, a Evolução da sua Arte

Hélio J. S. Alves
Universidade de Évora

O esquecimento a que foi votada a obra de Jerónimo Corte-Real (?-1588) levou a que se saiba demasiado pouco sobre a sua vida. Por isso, com excepções locais¹, não houve, mesmo no auge do biografismo positivista, quaisquer progressos na matéria. Um facto tanto mais de notar quanto aquele poeta e pintor «foy tal» que não haveria, ao tempo da sua morte, «pessoa em Portugal que de sua fidalguia, habilidades, & bondade deixe de ter muito conhecimento»². A norma contemporânea do elogio protocolar dos companheiros de ofício poético era suplantada pela constante repetição, impossível de considerar acidental, dos elogios aos dotes naturais, à *felicitas* deste homem de brilho fulgurante. Nobres e poetas, dos maiores do Portugal do tempo, juntaram-se para celebrar os incomparáveis dotes artísticos de que Corte-Real seria detentor. Ele foi a «mor obra da Natureza», ele roubou os céus e a fortuna, ele cansou os fados e as estrelas com as suas graças³.

Mas com o descrédito dos estudos da vida como forma de compreensão da obra, descrédito esse que está nas origens da teoria da literatura contemporânea (do formalismo eslavo em diante), não seria de esperar um ressurgimento de interesse pelos estudos biográficos, ainda por cima duma figura que, a partir dos primórdios da historiografia literária portuguesa, ficou associada à imperícia poética e até à malevolência pessoal. Se a obra de Corte-Real aparentava não ter interesse, ou ser até vivamente desaconselhável – ideias que surgiram com alguma frequência nos dois últimos séculos a respeito dos contemporâneos portugueses de Camões – então a biografia haveria de seguir naturalmente o mesmo destino.

A situação é hoje diferente, porém. A compreensão crescente do carácter ficcional da poesia e das funções de autorepresentação, inclusivamente biográfica, no fenómeno literário, têm levado a

1. Os estudos de António Francisco Barata e Henrique Freire, ambos feitos em Évora e com interesse regional, nos finais do século XIX.

2. «Prologo ao Lector», anónimo, da primeira edição do *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda* ([Lisboa], Simão Lopes, 1594).

3. Estas e outras expressões de admiração podem ver-se nos versos de outros poetas apensos aos manuscritos e impressos do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* e da *Victoria de Lepanto*, poemas que serão comentados adiante.

novos entendimentos da forma como a vida do autor surge no texto poético e o pode iluminar⁴. Sendo impossível, em nome da honestidade e seriedade investigativas, um regresso ao passado – um passado que, apesar de tudo, ainda se vislumbra infelizmente nos meios pedagógicos de maior difusão, a escola, a televisão e o *best seller* derivado de ambas – urge porém a assimilação, nas suas claves epistemológica e crítica, dos modos como a literatura absorve as vontades e as pulsões autobiográficas. Nos estudos renascentistas, em particular, parece-nos hoje crucial a concepção de *aemulatio* ético-retórica para compreender o sistema de imitação que preside aos textos literários duma época amiúde caracterizada como estando na origem da individualização, se não mesmo da individuação, do humano⁵. A conjugação inextricável das duas vertentes aparentemente distintas da *imitatio*, a literária (*stilus*) e a vivencial (*vita*), inerente à poética e à retórica do Renascimento europeu, deverá levar à busca de novas soluções teóricas e crítico-históricas que as integrem adequadamente.

Uma dessas soluções, desenvolvida a partir do interesse renovado pela vida histórica particular dos indivíduos no novo movimento historicista que se tem legitimado nas universidades britânicas e norte-americanas, é a chamada *career criticism* ou «crítica da carreira», corrente de pensamento que parte do princípio de que a compreensão das obras, dos autores e mesmo da história literária fica a ganhar mediante o estudo do conceito de «carreira literária» (designado, a partir das suas fundações romanas, por *cursus* ou *rota*) tal como se foi desenvolvendo ao longo do tempo⁶. Assim, muitos escritores teriam elaborado, não apenas os seus textos (como a chamada «crítica de fontes» bem sabia) mas ainda a sua imagem pública e a sua biografia literárias, com recurso a modelos consagrados. A cegueira de Homero e os louros de Petrarca, enquanto modelos associados à imagem profissional do poeta, poderiam nesta vertente tornar-se, por exemplo, em pontos de partida para compreender vários aspectos importantes da autorepresentação da vida de Camões. A concepção de *career criticism* tem falhas e não se encontra ainda consagrada no campo dos estudos literários, mas há autores sobre quem ela pode proporcionar instrumentos altamente produtivos de compreensão e interpretação.

Jerónimo Corte-Real parece ser um deles. O poema mais antigo que hoje conhecemos de sua autoria, uma elegia dirigida epistolarmente a Francisco de Sá de Meneses, é também um poema que protagoniza, tão deliberadamente quanto parece possível, o momento fundador duma carreira literária profissionalizante. Esse texto em tercetos funciona como construção autobiográfica litera-

4. O conceito (que não necessariamente o termo) de autorepresentação provém de mais de uma origem nos estudos literários. Cf., como sínteses da questão teórica, Philippe HAMON, «Texte littéraire et métalangage», *Poétique*, n.º 31, (1977), 261-284 e o número especial da revista canadiana *Texte* intitulado «L'Autoreprésentation. Le texte et ses miroirs», 1982. Atenção especial deverá ser dedicada aos teorizadores contemporâneos, entre os quais se contam naturalmente Roman Jakobson, Michael Riffaterre e Harold Bloom, para quem a literatura se caracteriza primordialmente pela sua atenção sobre si mesma. A meu ver, uma deficiência de algum neo-historicismo actual é a de fundir-se, sem acautelar suficientemente as diferenças, a *autorepresentação*, eminentemente literária, com a *auto-apresentação*, fenómeno verificável historicamente no Renascimento. A (con) fusão de ambas, inscrita no projecto neo-historicista de eminentes universitários como Lisa Jardine, Louis Adrian Montrose e Stephen Greenblatt, tende a atribuir ao mundo dos sujeitos efectivos aquilo que a investigação pode apenas verificar na ficção literária.

5. Quando falo de «individualização», penso em Burckhardt, nas suas teses sobre a civilização do Renascimento italiano; quando me refiro a «individuação», penso na definição de Jung, acrescida de um aceno à teoria poética de H. Bloom.

6. Os nomes associados a esta corrente estão situados em universidades norte-americanas. Entre eles contam-se Lawrence Lipking e Richard Helgerson, dois autores de simpatias e metodologias muito diferentes, mas a quem devemos também, curiosamente, interessantes reflexões sobre Camões. De notar a alta proporção de hispanistas que participam, com estudos, no volume *European Literary Careers: The author from Antiquity to the Renaissance*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, livro que pretende funcionar em parte como manifesto desta espécie de subgénero de abordagem teórica do fenómeno literário.

riamente modelada e apresenta-se como declaração de intenções compositivas. Tanto quanto nos é dado saber através dos dados hoje disponíveis, não será coincidência o facto de nada de anterior, na escrita do poeta, ter sobrevivido em manuscritos da época: a carreira literária de Corte-Real começava intencionalmente com este acto solene de iniciação.

Segundo o poema *a Francisco de Sá*⁷, datável de meados da década de 1560, o autor, no seguimento do abandono duma vida descrita como «livre» e «ociosa», ter-se-ia retirado para uma propriedade no campo onde viria a encontrar nova vocação contemplativa: ler e escrever, dedicar-se aos estudos da latinidade, da natureza e dos astros. Nascia aqui a autorepresentação consciente e deliberada do poeta. Eis como ela se articula:

Corte-Real teria passado muito tempo a «tratar» os «Agrestes», descuidado dos lamentos sociais («sem ver o vulgo mísero queixarse»), do destino dos mais próximos («e sem saber do amigo a perda ou dano»), duma atmosfera abatida e depressiva («nem via o mal pera mais mal mudarse»). O verbo *tratar* é utilizado de forma polissémica em todo o poema: significa «conversar» e «refletir», no sentido de meditar, considerar, mas também significa «escrever»: um poema ou livro é precisamente um «tratado» («me fes neste tratado hir empregando/o rudo e fraquo engenho...»). Não restam dúvidas, pois, que Corte-Real, quando fala em «tratar» a simplicidade e pureza de alma da gente do campo, está a escrever acerca da fase inicial da sua carreira literária. Está a referir-se à prática de poesia pastoril ou genericamente lírica, depois duma experiência de vida activa, «livre e perigosa» na «ociosa/ydade juvenil». O cultivo das letras resulta duma retirada para o campo, com inconfundíveis alusões à literatura bucólica, particularmente ao exórdio da Primeira Écloga de Virgílio: «tratava dos agrestes» (*ludere...agresti*, Buc. I: 10), «...estava reclinado... de alemos e freixos assombrado» (*recubans sub tegmine fagi*, Buc. I: 1).

O poema constitui, por conseguinte, uma experiência de reflexão metaliterária, que não deixa de incluir, até, um breve mas importante catálogo dos seus *auctores*, os textos de referência obrigatória do poeta: antes que tudo, Virgílio e a sua *Eneida* («buscava as duras guerras do Troyano/e os naufrágios do mar, que padecia//buscava tudo o mais que o Mantuano/delle cantou...»), mas também Lucano, citado por alusão ao primeiro verso e ao tema da *Farsália* («As mais que civis guerras no Senado/por César levätadas e movidas/contra o insigne genrro çelebrado//onde tanta nobreza e tantas vidas/de valerosos homens se perderão/e em pouco espaço forão destruídas»), e ainda Salústio e Tito Lívio, autores cuja historiografia laudatória Corte-Real parece conjugar, na mente, com o género literário da epopeia. Estas referências de leitura, o conteúdo da narração e o tipo de alusões feitas, quer à literatura bucólica, quer à épica, permitem observar que o poema a Francisco de Sá se constrói como um texto concebido à maneira de prómio, não só para o poema épico que ele devia acompanhar, mas também para toda a obra e carreira poéticas de Corte-Real. A *peroratio*, inclusive, dirigindo-se, como era norma, ao destinatário, acentua a tendência intraliterária, ao submeter os auspícios do *cursus* a uma figura tutelar colocada «no mais alto... do Parnaso» e favorecida «de todas» as Musas. Estava aqui traçado um ambicioso programa de candidatura aos louros poéticos.

Ora a opção de Corte-Real por elevar o seu *ranking* literário através de Francisco de Sá de Meneses possui consequências decisivas, quer-me parecer, tanto ao nível da sua fortuna crítica pessoal, quer, de forma mais abrangente, sobre um momento capital da história da literatura portu-

7. No *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, não se atribui género nem forma ao poema. Segundo informação que me foi amigavelmente cedida por José Miguel Martínez Torrejón, o poema volta a surgir num caderno, provavelmente redigido depois de 1580, apenso à *Miscelânea Pereira de Foyos*, o cód. 8920 da Biblioteca Nacional de Lisboa, com a titulação «Elegia». O género do poema cruza a elegia com a epístola e a écloga.

guesa. Como é sabido, também Manuel de Portugal foi objecto de um poema que, elogiando aquele «por quem restituída/ se vê da poesia já perdida/a honra e glória», procura nesse cortesão e poeta o apoio para a consagração da própria carreira. Não sabemos quando Camões se dirigiu àquele aristocrata. Já Faria e Sousa hesitava entre a altura da publicação de *Os Lusíadas* e o início da composição da epopeia. O que sabemos, porém, é que as opções de ambos os poetas, ao não coincidirem nas mesmas figuras patrocinadoras, também divergem significativamente nas zonas de influência a que se reportam. No que diz respeito a Corte-Real, depor nas mãos de Sá de Meneses o início formal duma carreira poética por meados da década de 1560, significava uma ligação ao partido do Cardeal D. Henrique, segundo concluo dos dados historicamente conhecidos e da análise a que procedi noutra lugar da matéria suasória explanada no *Segundo Cerco de Diu*⁸. Mas significava também, nessa altura, recorrer a alguém que, embora de interesse para o poeta por razões literárias e sociais, não era a pessoa ideal para apoiar e promover uma carreira artística⁹. Poucos anos depois, em 1570 ou 1571, Camões obtinha a concretização do favorecimento que havia solicitado de Manuel de Portugal, cuja família, a dos Condes de Vimioso, manda produzir um manuscrito d'*Os Lusíadas* e patrocina a impressão do poema. A aceitar as conclusões de António José Saraiva sobre o protagonismo dos Vimioso e da Rainha D. Catarina em todo este processo¹⁰, facilmente percebemos que os campos rivais do Cardeal e da avó de D. Sebastião, que envolviam questões como a educação do rei-criança, possuíam, cada um, o seu poeta épico. O facto de uma década depois, Sá de Meneses ser conotado com o partido filipino, enquanto Manuel de Portugal se manifestava contra as pretensões do rei castelhano, terá acelerado e consolidado a fortuna contrastante dos dois poetas.

A explicação é tentadora, mas peca, infelizmente, pelo simplismo. Nem os «partidos» constituíam facções claramente demarcadas e imóveis, nem a tese de A. J. Saraiva se me afigura incontestável, nem sequer é crível que Corte-Real e Manuel de Portugal, afinal de contas cunhados (uma irmã do primeiro casou-se com o segundo) e correspondentes poéticos, estivessem em fileiras opostas na década de '60 e primeiro lustro da de '70. O que parece relativamente seguro é que, de facto, Sá de Meneses, pelo menos naquela altura, não reunia as condições, para influir sobre o monarca e o seu círculo mais próximo, com que Manuel de Portugal e outros puderam levar *Os Lusíadas* à impressão e o rei a conceder a Camões uma tença. E esta situação, porque tem directamente a ver com a publicação e publicitação dos poemas, torna legítimo pensar-se que constitui um dos elementos na origem do destino futuro de cada obra.

De qualquer modo, Corte-Real representa a sua *persona* literária como alguém que, no retiro campestre, na vida contemplativa, a partir das leituras dos clássicos latinos, começou a ponderar a hipótese de iniciar outra forma de poesia, nacional e heróica («...fui cuidando/com quanta mais Rezão justo seria/dos nossos portugueses ir tratando»). A ideia começa a obcecá-lo e leva-o a conceber uma *visio* quase dantesca, imaginando, no cenário idílico onde vivia e de que até aí havia «tratado», imagens de sangue e horror. Como não podia deixar de ser, Virgílio é, de novo, o modelo principal, desta vez o épico. *Nunc horrentia Martis/Arma virumque cano*. D. Francisco de Almeida,

8. Cf. Hélio J. S. ALVES, *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis/CIEC, 2001, 367-379.

9. A partir da morte do Príncipe D. João, pai de D. Sebastião, em 1554, «a carreira de Francisco de Sá de Meneses parece ter sofrido um sério revés. Ao contrário do que os amigos chegaram a prever e desejar, foi afastado da educação do pequeno D. Sebastião. Durante a menoridade do Desejado, podemos assistir a uma aproximação entre Sá de Meneses e o Cardeal D. Henrique» (Luís de Sá FARDILHA, «O “filo-castelhanismo” de Francisco de Sá de Meneses», *Península*, n.º 0, 2003, 203).

10. Cf. «Introdução» à sua edição de *Os Lusíadas*, Porto, Livraria Figueirinhas, 1978, 10-11.

um dos heróis mortos em Diu, surge-lhe na fantasia, com as «feridas tão frescas» que o espanta. Conhecedor das hesitações e dúvidas do poeta – nunca explicadas verdadeiramente –, D. Francisco, qual Anquises nos Campos Elíseos, anuncia-lhe o espectáculo dos homens que participaram no segundo cerco da fortaleza, primeiro os que lá morreram, depois os «outros que ainda vivem». A coloração dantesca a que já aludi ajuda a compreender uma das funções cruciais da passagem: converter Corte-Real num iniciado, num ouvinte privilegiado dos oráculos, no poeta que é, simultaneamente, o protagonista – um Dante que é um *alter* Virgílio ao mesmo tempo que um *alter* Eneias. Tudo isto, bem entendido, sem qualquer estratégia de superação, antes permeado de *topoi* de modéstia, se não mesmo de incapacidade inata para a tarefa:

Tudo isto o pensamento ali presente
 Contino me trazia, estimulando
 Ao meu espirito um fervor impaciente,
 Que estas imagens todas vinham dando
 Gritos, me parecia que se queixavam
 De mim porque me ia descuidando.
 A honra e fama da pátria apresentavam;
 Venceram-me com isto, e não sabiam
 Que escolhendo-me a mim não acertavam.
 Trabalhei por fazer o que pediam
 Em fraco estilo, rude, escurecido,
 Mas assi nele vai o que queriam.

Resumindo, Corte-Real representa-se publicamente como um *poeta de carreira* à maneira de Virgílio, ou seja, inicialmente lírico-pastoril e depois épico, num processo de *aemulatio* ou *imitatio vitae* que somente por coincidência poderá ter algo a ver com a vida do homem por trás do poeta. Esta elegia, significativamente copiada desde cedo em manuscritos apógrafos como o de Luís Franco, é o momento em que Corte-Real estabelece o seu rosto público, mesclando tipicamente procedimentos de ordem intraliterária com a espectacularização da sua vida em sociedade. Este processo, hoje mais conhecido pelo termo cunhado por Stephen Greenblatt de *self-fashioning*, quando aplicado à profissão de poeta, encontra precisamente um dos seus pontos nevrálgicos na representação duma retirada da vida pública. O caso português mais famoso, que deve ter sido primordial para o nosso autor, foi o de Francisco de Sá de Miranda, cujo acto fundador do Renascimento na poesia portuguesa coincide com o seu retiro para a Quinta da Tapada. Mas a diferença em relação ao caso do patriarca do Minho é crucial, pois o *cursus* de Corte-Real pretende continuar para além da retirada campestre, criando a epopeia que Miranda não havia tido possibilidade de escrever. Em vez de colocar a sua retirada para o campo como *conclusio* e «ataraxia» final da sua vida, Corte-Real encontra no campo o *início* da carreira de poeta.

Temos então três tempos no programa biográfico de Corte-Real: um primeiro de «armas» e «vida livre e perigosa», um segundo de retirada para o campo, para a poesia bucólica e genericamente lírica, e um terceiro tempo, de produção épica. Esta «vida», reforço a ideia, constitui uma construção intraliterária, que pode por vezes coincidir com a vida real do homem, mas que tem como aspecto preponderante exactamente o seu «construtivismo», a sua maneira de seguir normas que o Renascimento codificou para os poetas: a articulação entre armas e letras (como observou já Luís de Sousa Rebelo a respeito do nosso autor)¹¹, a *rota Vergilii* e outras.

11. *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 212.

Se levarmos a sério as afirmações de Corte-Real sobre si mesmo, haveria certamente alguma produção de poesia lírica e bucólica anterior ao desafio épico. Talvez os «brandos versos» a que alude António Ferreira num epigrama de encómio sejam uma referência a essa lírica. Em qualquer caso, a verdade é que Corte-Real foi o primeiro poeta luso a trazer a público um poema épico completo em língua portuguesa, o *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*. O manuscrito iluminado do poema, hoje à guarda da Torre do Tombo, foi concluído sem qualquer dúvida antes de 1571. O mais certo, porém, é que a sua oferta a D. Sebastião não tenha ultrapassado o ano de 1568, provavelmente como prenda de entronização do rei¹². Datas exactas à parte, a ultimação do poema em forma manuscrita, e a fidelidade fundamental da versão impressa de 1574 em relação ao autógrafa, deverão abolir definitivamente a velha ideia de que a épica de Corte-Real seguiu «o rasto de Camões».

A este propósito, parece-me importante regressar ao *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, em cujo rosto surge a expressão «muito amigo de Luís de Camões», expressão que é certamente posterior à elaboração de todo o manuscrito e justamente interpretada por Jorge de Sena como parecendo escrita «de propósito para acentuar a importância camoniana» do códice¹³, reflectindo, por isso, um momento histórico e um circuito sócio-literário que não seriam os do próprio Luís Franco. Este cancionero, com efeito – e torna-se imprescindível acentuar o facto – atribui a Camões apenas cinco poemas dos 291 textos que inclui, sendo aqueles uma versão primitiva do Canto I d’*Os Lusíadas*, uma elegia, duas élogas e um vilancete. As demais atribuições, muitíssimas, não são coevas. De outra perspectiva, dois poemas em tercetos de Corte-Real estão-lhe claramente atribuídos em letra da época nesse manuscrito, e sabe-se que Luís Franco possuía ligações, pelo menos de apreço literário, tanto com Corte-Real como com Camões, já que escreve um poema laudatório em latim para o primeiro e um soneto encomiástico em italiano para o segundo¹⁴. Não deixa de ser curioso, e digno de mais profunda investigação, o facto de este soneto a Camões, publicado nas *Rimas* de 1595, ter logo desaparecido na segunda edição das *Rimas* de 1598 e não ser lembrado por Faria e Sousa nas listas de encómios poéticos a Camões no «Juízo destas Rimas» e nos comentários a *Os Lusíadas*. Acrescente-se ainda que Luís Franco, ou alguém por ele, copiou no códice um soneto anónimo castelhano em louvor de Corte-Real. Não há registo de louvor semelhante, no Cancioneiro, ao autor de *Os Lusíadas*, e se este poema épico começa a ser copiado por Luís Franco a partir duma versão anterior àquela que foi impressa, a cópia termina com a declaração de que o poema de Camões fora entretanto publicado, o que escusava a continuação do labor.

Ora se aceitarmos uma sequencialidade paralela dos fólhos e da cronologia no *Cancioneiro de Luís Franco*¹⁵, podemos concluir, sem margem para dúvidas razoáveis, que Corte-Real era já conhecido e celebrado como poeta épico antes de Camões, fosse na Europa, fosse na Índia. A cópia do Canto I d’*Os Lusíadas*, em forma ainda inacabada, surge nas fls. 203-215 do códice, muito

12. Cf. os meus livros *Jerónimo Corte-Real – Poesia*, Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1998, xii-xiii e lv (nesta última página, a gralha «1521» deve naturalmente corrigir-se para «1571») e *Camões, Corte-Real...*, cit., 248-252.

13. *Trinta Anos de Camões*, Lisboa, Edições 70, vol. 1, 139.

14. In *Maximi Hieronymi Corterreal doctum opus. Ludovici Franci carmen*, como paratexto da *Victoria de Lepanto* (MS 1575; publ. 1578), poema épico de Corte-Real de que falarei adiante, e o soneto que começa «*Sopra la polve, e l’ossa regnar morte/potrâ*» como paratexto das *Rhythmas de Luís de Camões* (1595).

15. Roger BISMUT fez sugestões acerca dos períodos de recolha e transcrição dos textos em LFC no seu *La Lyrique de Camões*, Presses Universitaires de France, 1970, pp. 383-6, e Arthur ASKINS comentou-as da seguinte forma: «Detailed justifications are lacking for each of the divisions established [we are uneasy with a number of them], but the groupings are suggestive in general and constitute a good basis for future discussion and refinement» (*The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, Braga, Barbosa & Xavier, 1979, 27, n.31).

depois, não apenas da epístola de Corte-Real a Francisco de Sá de Meneses – que devia acompanhar um manuscrito do *Segundo Cerco de Diu* – mas até muito depois do referido soneto castelhano, na fl. 156, em louvor do «grande Corte Real» e do seu «verso heróico». Luís Franco, portanto, não era, ao contrário do que alguém quis depois fazer crer, particular amigo de Camões, ou, pelo menos, mais relacionado com ele do que com Corte-Real em matéria literária. Noutro sentido, ele foi, porém, uma das testemunhas da anterioridade deste último na composição duma epopeia em vernáculo português e na fama conseguida através do «tratado» do *Segundo Cerco de Diu*, então ainda, e somente, manuscrito.

Os elementos documentais disponíveis – que não são os da fantasia camonófila em tantas épocas preponderante – autorizam e exigem a erradicação, quer da tese oitocentista que asseverava a existência duma «cabala» anticamoniana, quer da perspectiva excepcionalista do maior responsável pela imponente fortuna crítica de Camões, Manuel de Faria e Sousa. As consequências que sobre o património literário e cultural português estas teses tiveram, e ainda hoje (no ensino) têm, podem e devem ser finalmente superadas¹⁶.

Nesta história, Corte-Real constitui, é bem de ver, uma figura-chave, entre outros motivos porque introduziu na literatura portuguesa opções que, integradas em práticas transnacionais, assumiram na sua obra formas, sob muitos aspectos premonitórias, de carácter retórico, ético-político e estético.

Em primeiro lugar, o *Segundo Cerco de Diu* é explicitamente um poema, não sobre um herói, mas sobre «os Portugueses»:

As forças, a destreza, a valentia,
Opinião, valor, o esforço grande
Dos Portugueses canto (...)

Claro que a ideia de celebrar muitas figuras portuguesas nos recorda imediatamente *Os Lusíadas*, mas a verdade é que Corte-Real estava assim a radicalizar uma tendência que se ia insinuando em poemas épicos espanhóis impressos desde 1560¹⁷.

É de salientar que o *Segundo Cerco* constitui, desde o início, um evidente exercício de promoção da nobreza de sangue com préstimos militares, perante a eventual munificência do Rei. Aqui como noutros lugares, o acto de comparação torna-se esclarecedor, já que as semelhanças entre os dois autores na consciência de classe são muito grandes: ambos opõem o lucro capitalista à aristocracia e à cultura, identificando o vício com o primeiro (que não cabe no binómio *sapientia et fortitudo*, «armas e letras») e a virtude com as últimas. Nesta vertente, a principal (e única) diferença entre os dois épicos está em que o discurso caracteristicamente alocêntrico de Corte-Real se retrai perante a perspectiva que centra sobre si mesmo, e marca de forma tão profunda, o idiolecto de Camões.

16. Não resisto a citar um trecho de Vanda Anastácio que sintetiza, de forma solidamente fundamentada e particularmente feliz, o modo a-científico como se chegou à tese da conspiração: «Camões fora esquecido apesar do talento, talvez por causa do talento, provavelmente por despeito pelo seu talento [...] este *topos* funcionará como um lugar vazio, à espera de um facto, de uma sugestão, de um nome, que possa vir a ocupá-lo, como uma pena suspensa, à espera de expiação» (Vanda ANASTÁCIO, *Visões de Glória*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/ JNICT, 1998, vol. 1, p. 34). Se o nome referido acaba por ser o de Pêro de Andrade Caminha, podemos acrescentar, com alguma segurança, que Jerónimo Corte-Real surge geralmente como segundo nesse elenco de nomes (ver, por exemplo, www.arqnet.pt/dicionario/camoesluisvaz.html).

17. Especificamente sobre a multiplicidade de heróis e o nacionalismo destas epopeias espanholas, *vide* H. ALVES, *Camões, Corte-Real...*, *cit.*, 71-77.

Outro aspecto em que o *Segundo Cerco* antecipa *Os Lusíadas* é na interpretação da verdade épica como verdade histórica. O poema de Corte-Real opta assumidamente pelo relato de matéria histórico-geograficamente comprovada, no seguimento duma prática com antecedentes castelhanos e novilatinos. Embora tenhamos de aceitar que a veridicção histórica nada tem de inovador no género épico tal como se praticava no século de Quinhentos, Corte-Real é o primeiro a transferi-la para a língua portuguesa. Como se pratica? Até ao pormenor. Há, no entanto, um alto grau de *selectividade*, quer no que diz respeito às fontes preferenciais, quer quanto aos acontecimentos a mencionar. É significativo, por exemplo, que Corte-Real escolha, em muitos pontos, decalcar a crónica de Diogo de Teive, quando conhecia certamente outros textos, inclusivamente testemunhais, sobre o segundo cerco de Diu. Por outro lado, a *fides historiae* do poema não é tanta que não chegue a omissões e até a incluir momentos que não possuem autoridade nas fontes. Amstras destes últimos são a demonstração de perícia pela cavalaria do Sultão Mamude no Canto V e o sonambulismo dos soldados de D. Manuel de Lima no décimo-sexto¹⁸. Ora estas alterações à verdade histórica, ou, melhor dizendo, à *aucloritas* dos testemunhos historiográficos, devem-se a uma vontade de responder ao desafio da imitação (*imitatio*) diversamente do desafio mais moderno da dramaticidade da acção. Como a tempestade do Canto Sexto de *Os Lusíadas*, o espectáculo cavaleiresco e a impressiva descrição do sono dos soldados no *Segundo Cerco* – o primeiro sacado de Virgílio, a segunda inspirada em Lucano – são ocasiões da narração épica onde a inverdade histórica se torna menos importante do que o investimento na imitação retórica dos modelos literários¹⁹. Por outras palavras, o objectivo de poetas como Corte-Real e Camões não é construir uma fábula dramática, mas corresponder às expectativas, por via da *imitatio stili*, da carreira literária que ambos se propuseram seguir.

Em terceiro lugar, a epopeia de Diu configura uma espécie de cúpula estrutural, transcendente às acções heróicas mas envolvida nelas, orientada para a presença intratextual do Rei, no caso, D. Sebastião. A ele se dirige o «Prologo» em prosa, onde Corte-Real explica que o poema não está apenas dedicado, mas inclusive concebido, para a mente particular deste monarca. A ele se refere em meio à narração, no final do Canto IX, relacionando a acção dos seus predecessores reais com prognósticos optimistas de governo. Sobre ele, finalmente, recai a acmé do sonho apoteótico do herói no último Canto, a visão mágica dum futuro desejado, com D. Sebastião entronizado, armado e cercado dos seus capitães, mostrando a fama e o domínio que dele se espalhará em três continentes. A esta economia poética se aplicam as mesmas palavras a seguir concebidas para *Os Lusíadas*: «Como o próprio canto épico, os feitos narrados são endossados ao rei, quer como seu beneficiário directo, quer como seu continuador. Situado a este nível, D. Sebastião é não apenas o depositário da história nacional, mas também a esperança concentrada da sua sublimação». Por conseguinte, «a figura do rei integra-se assim no contexto de uma atitude messiânica, do mesmo modo que (...) se enquadra num lastro providencialista em que o tempo da história (concretamente balizado pela pressão dos turcos sobre a Europa e pelo direito de conquista contra os mouros) se amplifica em ordem a uma espécie de tempo hiero-histórico de alcance universal e

18. Estes episódios são estudados em *Camões, Corte-Real...*, cit., 360-361 e 443.

19. Tinha razão António Salgado Júnior quando afirmava que «o fim que Camões tinha em vista (...) era introduzir na acção do Gama (...) episódios perfeitamente paralelos de outros bem semelhantes que ocorriam nas viagens de Ulisses e de Eneas, aproximando-se assim do «estilo» antigo de Homero e Vergílio» (António SALGADO JÚNIOR, *Os Lusíadas e a Viagem do Gama: o tratamento mitológico duma realidade histórica*, Porto, Clube Fenianos Portuenses, 1939, 36). O eventual incremento no carácter dramático obtido por tais episódios está sempre ausente de intencionalidade na poesia do sistema retórico quinhentista.

ecuménico»²⁰. Não admira, pois, que o *Segundo Cerco de Diu* haja sido, também ele, cooptado pelos primeiros sebastianistas²¹. A participação inventiva e fundacional de Corte-Real, numa intratextualização epidíctica do monarca destinatário, contribuiu decisivamente para os efeitos de prefiguração que ajudam a definir uma prática épica insistente em solo português.

Se a multiplicidade de protagonistas, um determinado tipo de relação entre veridicção histórica e invenção literária, e a inserção estrutural do rei-destinatário são características introduzidas na epopeia portuguesa por Jerónimo Corte-Real, também a noção de forma que o *Segundo Cerco* traz para a narração épica encontrará eco na história literária subsequente²². Efectivamente, a matéria histórica é integrada pelo poeta numa vasta mole a que ele procurou conceder, não uma unidade orgânica de acção, mas uma imponente volumetria e coerência discursivo-figurativa que procurei caracterizar a seguir.

Antes de mais, é de notar que o poema se compartimenta em três partes, algo artificialmente marcadas por três intervenções da mitológica Fama, pelas três interpelações de D. Sebastião já mencionadas e, de modo mais constante, pelo protagonismo relativo de três heróis: primeiro, D. João de Mascarenhas, depois o governador D. João de Castro e, em terceiro lugar, D. Manuel de Lima. O segundo, figura central na sintagmática narrativa e também na hierarquia heróica (uma vez que representa o rei no Estado da Índia), é a personagem que, nos últimos dois Cantos do poema, ascende em sonhos à apoteose, à visão das façanhas militares portuguesas em África e na Ásia, e às imagens do glorioso futuro que espera o reinado de D. Sebastião. Em parte por este ritmo de ocorrências, e apesar da enorme extensão da epopeia, não se pode dizer, com efeito, que o *Segundo Cerco* é obra desproporcionada. Uma vez que, como vimos, o intento era celebrar os portugueses, a *visio* dos feitos na recta final do texto deve ser entendida como um recurso formal destinado a levar a cabo essa múltipla celebração.

Para a transmissão ao leitor do sentido de proporção, cabe um papel importante ao maravilhoso. Um maravilhoso que Corte-Real, com muita contenção, restringe a figuras infernais (Plutão, Alecto, Tesífone) e marinhas (Neptuno, tritões, nereidas), sem permitir a sua confusão com as figuras da religião cristã. Estas intervenções sobrenaturais pontuam a narração de modo a reforçar as linhas da sua estrutura numerológica. Várias observações se poderiam fazer a este respeito. Os 21 Cantos são marcados pela aparição de Fúrias no princípio (Canto I) e a dois terços (Canto XIII), e por uma aparição paradisíaca no início da sequência conclusiva (Canto XX). Esta tripartição alia-se de perto às três introduções já mencionadas da Fama (Cantos II, XIV e XXI). Mascarenhas é o *primus inter pares* dos heróis até ao Canto XIV, sucedendo-lhe então o governador D. João de Castro e, logo a seguir, D. Manuel de Lima, enquanto protagonistas até ao Canto XXI final; por outras palavras, o capitão-mor de Diu é protagonista durante os primeiros dois terços, e os outros dois heróis durante o último terço do poema.

Acresce que o poema institui um sistema de correspondências muito próprio. Por exemplo, enquanto Mascarenhas simboliza a resistência e a defesa, Lima simboliza o «remédio» – palavra sucessivamente repetida, que indicia a temática do *phármakon soterías* de origem trágica. A transição entre ambos os heróis está na autoridade de D. João de Castro, o vértice numa pirâmide tri-

20. José Augusto Cardoso BERNARDES, «As estâncias finais d’*Os Lusíadas* ou o ‘nunca ouvido canto’ de Camões», *Máthesis* (Viseu), n.º 9, (2000), 77-78.

21. O códice 401 (fls. 19r e 20v) da Biblioteca Nacional de Lisboa parece comprovar este estatuto.

22. Tenham-se em consideração a *concinnitas* global da epopeia de Camões, objecto de um estudo famoso de Jorge de Sena que anda necessitado de revisão substancial, e algumas realizações poéticas subsequentes, incluindo «epopeias» pós-românticas de estrutura numerológica, como *O Sentimento dum Ocidental* de Cesário Verde.

lateral, coincidindo com o momento de viragem da narração, o quase colapso da defesa portuguesa a dois terços do texto (Cantos XIII e XIV). A reversibilidade do poema acontece nesses Cantos, onde os defensores, para seu mal, passam a ser atacantes e onde, através dum sistema alusivo baseado na bipartição central da *Eneida*, Corte-Real assinala o início duma nova narração tipicamente épica: a do contra-ataque. Há ainda outras correspondências e simetrias: por exemplo, os dois sonhos tenebrosos do Sultão Mamude nos Cantos I e VI, com aparição de Fúrias, de Belona e Marte, são simétricos dos dois alegres cortejos de deuses marinhos nos Cantos XV (a acompanhar Castro e Lima) e XXI (seguindo Mascarenhas).

Ao mesmo tempo, contudo, as linhas da tríade e da *concinnitas* geral da narração são contrariadas por fenómenos de dispersão, ofuscação e oscilação modais que qualquer leitor do poema constatará rapidamente. Quer dizer, o *Segundo Cerco de Diu* não é, nem pretendeu alguma vez ser, um poema de luzente *harmonia mundi*. Os sintomas de indefinição, de fusão de massas, de apagamento de fronteiras entre as partes quantitativas, são tanto mais perceptíveis quanto o poema se revela simultaneamente orientado por uma intenção de proporcionalidade. É como se, em cima dum desenho geométrico ainda visível, uma mão tivesse passado um enérgico *sfumato*. Ou seria antes a imperícia dum principiante, incapaz de utilizar o tinteiro sem manchar o desenho que o mestre (provavelmente chamado Virgílio...) lhe tentava ensinar?

Corte-Real, ainda que fosse tão imperito como alguns autores modernos pretendem, saberia que um poema em 21 Cantos não pode dividir-se pela metade, como saberia também que a tradição predominante impunha a partição do poema épico em duas partes de extensão equivalente. Aliás, o duplo e contrastante carácter das epopeias homéricas, cada uma dividida em 24 Cantos, e a divisão da *Eneida* em duas metades de 6 Cantos cada – correspondendo o total (12) a metade duma epopeia de Homero – reflecte-se a vários níveis na narração do *Segundo Cerco de Diu*, como creio ter já demonstrado noutra lugar²³.

Ademais, 21, como múltiplo do tão solicitado número 3, é uma figura do Apocalipse. A estrutura narrativo-descritiva do Livro da Revelação é formada pelos 7 selos, 7 trombetas e 7 taças do fim dos tempos. Recorde-se que, contemporaneamente, Francisco de Holanda desenhava e pintava o Livro das Idades (*De Aetatibus Mundi Imagines*), uma representação pictórica das vinte-e-uma visões bíblicas. Também Corte-Real iluminou o seu poema com vinte-e-uma imagens. Por outro lado, e de modo ainda mais enigmático, 21 é o reverso de 12, o número de Livros da *Eneida* e do modelo explicitamente preferencial do poeta português. Na doutrina numerológica do Renascimento, o 12 simboliza normalmente a totalidade do relógio, a inteireza e o triunfo no tempo; invertê-lo de forma tão ostensiva, colocar Virgílio e o tempo às avessas, é convidar o leitor a assistir a um espectáculo verdadeiramente apocalíptico. E esta é, sem dúvida, uma das marcas mais potentes do *Segundo Cerco de Diu*, uma epopeia em que o sacrifício humano assume uma feição excessiva e trucidante.

Uma das razões para o surgimento duma geometria da interversão e duma química da dissolvença no *Segundo Cerco* está no outro modelo crucial do nosso poeta, Lucano e a sua *Farsália* (*De Bello Civili*). Está estabelecido hoje que a *Farsália* é o pai dos poemas anti-*virgilianos*, uma epopeia sobre a destruição, simultaneamente, do *imperium* romano e do texto sagrador desse *imperium*. No *Segundo Cerco de Diu*, a morte e a destruição, desde a *vignette* individual até aos grandes quadros colectivos, não deixam ninguém intocado. A própria carnificina, de que Lucano havia fornecido alguns modelos, chega a extremos de intensidade, ora com ressonâncias de tragédia, ora

23. Ver a Parte III, capítulos 1 a 3, de *Camões, Corte-Real... cit.*

repassada numa espécie de irónica impassibilidade. Dir-se-ia que, apesar de celebrar um triunfo, a epopeia de Corte-Real descreve uma soteriologia política errónea, de base militar, dependente, afinal, da forma de vida que a sua autobiografia literária afirmou ter deliberadamente abandonado.

O verso semanticamente reversível do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, segundo a carreira modelada em Virgílio, deveria ter constituído um ponto final. Todavia, o carácter de primazia para a sua obra que, apesar de todas as reivindicações de modéstia, Corte-Real promoveu quando lembrou a Francisco de Sá, e aos leitores em geral, que nele germinou o conceito de epopeia de herói luso e plural, e que foi ele a levá-lo a cabo, ligou o *Segundo Cerco* a um momento inaugural anti-tético. Se Virgílio chegara à epopeia na maturidade da *rota* e depois das instabilidades e guerras que antecederam o império augustano; se Sá de Miranda, depois duma vida política participativa, reverteu para o isolamento do mundo para acabar a sua biografia; Corte-Real, por antítese, fez coincidir o momento de máximo significado literário com o nascimento dum poeta, na aparência imediatamente épico. Também aqui o autor português parece acenar a Lucano, um poeta falecido muito jovem, cuja reputação literária, na sua época ligada aos dotes naturais e à poesia variada que escreveu, ficou a depender exclusivamente dum poema épico, a única obra que sobreviveu ao seu tempo.

Mas se a carreira de Lucano e a *Farsália* foram ambas cortadas precocemente pelo suicídio, o destino de Corte-Real foi, na verdade, bem diferente. Apenas um ano depois da impressão do *Segundo Cerco* (1574) feita na casa de António Gonçalves (o mesmo tipógrafo d'Os *Lusíadas*), já ele oferecia a Filipe II de Espanha um belo manuscrito iluminado duma nova epopeia, desta vez sobre a ameaça turca na Europa, sobre D. João de Áustria (irmão do rei) e sobre a batalha de Lepanto. Este autógrafo foi muito infelizmente delapidado, tendo sido cortadas as suas principais iluminuras, talvez já no início do século XX, por algum apreciador excessivamente zeloso... Sobrevivem, porém, algumas amostras da capacidade do poeta como artista plástico, decididamente dignas de apreço. Como sobrevive toda a letra do manuscrito e múltiplos exemplares do volume que saiu impresso, da oficina de António Ribeiro em Lisboa, no ano de 1578.

A composição da *Victoria de Lepanto* surgiu num momento em que Corte-Real procedia à revisão da sua prática poética. Nada nos precedentes de Virgílio e Lucano sugeria a continuação da carreira literária para lá da epopeia, cume das ambições de qualquer poeta. Ao épico deveria suceder o épico ou então a morte. Não podemos saber se o escritor português se dedicou a outro género de trabalho literário depois de conhecido e publicado o *Segundo Cerco*. Temos, porém, boas indicações de que Corte-Real sentiu a necessidade duma larga evolução, duma mudança profunda, que proporcionasse à conjugação da sua vida e obra a lógica modelar que ambas lhe exigiam.

Contudo, ainda numa fase relativamente precoce do processo de reflexão sobre o futuro da sua arte, surgiram circunstâncias das quais Corte-Real não se podia arredar. Não sabemos que circunstâncias teriam sido essas. Mas a tese de José Miguel Martínez Torrejón de que a *Victoria de Lepanto* teria sido encomendada de urgência por D. Sebastião como parte dum exercício suasório destinado a obter o apoio de Filipe II para a guerra de Marrocos²⁴, apesar de destituída de elementos suficientemente probatórios, torna-se verosímil também porque, do ponto de vista da composição artística, o poema causa a impressão de resultar duma preparação interrompida, como se o autor o tivesse completado quando ainda se não sentia pronto para compor uma nova epopeia.

24. José Miguel MARTÍNEZ TORREJÓN, «La poésie satirique et de circonstance autour de l'union ibérique», *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XLIV (2002), 165-181. A tese acerca de D. Sebastião e do poema castelhano de Corte-Real surge na p. 168.

É que ao contrário de outros casos de encomenda literária, onde para satisfazer a necessária expediência o poeta logra recorrer a soluções estruturais já provadas em anteriores obras suas, a *Victoria de Lepanto*, embora repita, em tradução e com variantes, versos, símiles e vinhetas do *Segundo Cerco de Diu*, deve a maioria das suas estruturas fundamentais a concepções bem diferentes do poema antecessor. Concepções que não haviam atingido ainda a sua forma definitiva, mas que eram entretanto demasiado aparentes para Corte-Real as não experimentar desde logo.

Assim, no *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, Corte-Real havia iniciado a acção *ab ovo* com a apresentação do principal antagonista, Mamude, sultão de Cambaia, e dos seus motivos para combater os portugueses. Ao contrário do que muitas vezes se diz, este tipo de *initium narrationis* era tão aceitável na epopeia renascentista como o mais celebrado *in medias res*. Mesmo numa fase já tardia e mais ortodoxa da teoria, um homem como Alonso López Pinciano na sua conhecida *Philosophia Antigua Poética* de 1596 escrevia que «esta doctrina de comenzar por el medio no es mala, pero no es necessaria y puede hazer el poeta lo q[ue] le pareciere»²⁵. Ora a *Victoria de Lepanto* começa de forma muito semelhante, referindo o sultão turco Suleimão, descendente do Magnífico, espicaçado contra os cristãos. Mas no poema castelhano, a esta estrutura despoletadora inicial sucede-se outra, desconhecida da epopeia do *Segundo Cerco*. Refiro-me à interrupção do curso dos acontecimentos bélicos pela alegoria e pelo amor.

Com efeito, por motivo das ligações de Chipre, ilha agora invadida pelos turcos, com a deusa Vénus, os Cantos II e III convergem sobre a temática do Amor e a sua versão mitológica, cuja Casa uma personagem e o próprio leitor são convidados a visitar. Ao mesmo tempo, Corte-Real inventa uma dualidade simbólica, ainda pouco visível, entre os dois capitães do imperador otomano encarregues da missão bélica: Pieli, capitão da Marinha, e Mustafá, capitão do Exército, ambos atraídos amorosamente pela prisioneira grega Hipólita. Esta dualidade possui uma ramificação para além do episódio de Chipre, pois no Canto IV, em que os capitães otomanos são já outros (Ali e Perthau), mantém-se o esboço duma alegoria partitiva sobre o Mar e a Terra. Quer isto dizer que, nas motivações iniciais da acção narrativa, Corte-Real inclui uma complexa alegoria do Amor relacionada com uma outra alegoria de bipartição entre símbolos de partes naturais do mundo. Aqui se reconhecerão os antecedentes, e um dos nós argumentativos, do futuro *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda*: o Amor como tormento dos protagonistas e a alegorização – aqui por intermédio de capitães humanos, lá através de deuses – da Terra e do Mar.

É também na *Victoria de Lepanto* que surgem, pela primeira vez na poesia épica de Corte-Real, personagens a discursar sobre o seu caso amoroso. Também aqui há antecedentes do que surgirá no *Sepúlveda*, sintagmas e *topoi* enunciados pelo símbolo da Terra que Mustafá começa a ser. A expressão autoflageladora que a segunda metade do século XVI lírico parece apreciar particularmente, com raízes profundas no petrarquismo e nos *cants d'amor* de Ausias March, serve os interesses da narração de Corte-Real pela insistência na tese de que o Amor resulta fatalmente em infelicidade, quando não em criminalidade. Encontramos, assim, versos que pintam um clima, também ele tópico, de tormenta interior, como «dulce enemiga mia», «eres ingrata, esquiva, sorda y muda» e «ya no soy sino sombra que aqui grita», ou estes seguintes, que nos poderão ajudar a compreender melhor, por exemplo, um muito citado trecho da Canção X de Camões²⁶:

25. *Apud* Sanford SHEPARD, *El Pinciano y las Teorías Literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, 121. *Vide* também o meu *Camões, Corte-Real... cit.*, 330-1.

26. Refiro-me especialmente ao verso «ar para respirar se me negava», da Canção que começa «Vinde cá meu tão certo secretário».

Mi grave afrenta es tal, tal es mi daño,
 Que para respirar, me falta el ayre:
 Una angustia, un dolor, de punto en punto
 M'aflige y aprieta mäs el duro pecho (ed. 1578, Canto III, fl. 43v)

Finalmente, algumas soluções narrativas, que irão demonstrar a sua produtividade mais tarde, têm o seu momento inaugural na *Victoria de Lepanto*. A sequência «catálogo dos astros + tempestade marítima» no Canto IV, o episódio do Templo de Marte visto em sonhos no mesmo Canto e a conferência entre Vénus e Éolo no Canto VIII causam a impressão de serem versões primitivas e ainda por limar, de cenas que ressurgirão no *Sepúlveda*. Nos três casos encontramos equivalentes superiores mais tarde, equivalentes que só no futuro poema português farão História. Assim, ficará na memória dos leitores do *Sepúlveda* o *crescendo* que vai do retrato das águas marítimas nocturnas em sossego, coadjuvado por um catálogo, aos maus augúrios sucessivos que se rematam na famosa tempestade e naufrágio. Posteriormente, o Templo sonhado pelo capitão de mar otomano na *Victoria de Lepanto* transformar-se-á no longo e extraordinário sonho que tem Manuel Sepúlveda dos Templos da Verdade e da Mentira. Por fim, o diálogo que leva a deusa do amor a obter o apoio do rei dos ventos, ainda nada tem da ironia e da graça que tornam os rogos de Anfitrite a Éolo no Canto VII do *Sepúlveda* num dos mais deliciosos momentos de emprego retórico dos afectos em toda a épica peninsular.

Que podemos dizer sobre as causas das inovações estruturais? Alguma insatisfação quanto à forma final do *Segundo Cerco*, cuja trama se via descolorida pela raridade das descrições infernais e marinhas, para não falar da quase ausência das divindades do Olimpo? Ou apenas desejo de rivalizar mais completamente com a epopeia clássica? Afinal, as entrevistas de Vénus com outros deuses na *Eneida* ressurgem, transferidas para a língua e história ibéricas, na epopeia de Lepanto. É provável que estes motivos tenham sido importantes. Mas algo mais forte sobressai da *Victoria de Lepanto*, que leva o poema a um desmembramento considerável, a uma excessiva falta de ligação entre as partes narrativas: a urgência da sua composição.

A pressa do autor, todavia, não tinha de resultar apenas de encomendas políticas, dum propósito urgente de reis e governantes. O tema da batalha naval de Lepanto foi muito concorrido pelos escritores, e é possível que Corte-Real não quisesse perder uma segunda «corrida» épica, depois de ver Camões, inesperadamente, a transformar-se no mais atendido épico português e no primeiro a ser impresso. Alonso de Ercilla, o homem que mais perto esteve de ser o épico oficial de Filipe II de Espanha, publicou, no mesmo ano de impressão da *Victoria* de Corte-Real (1578), a segunda parte da sua *Araucana*, onde aproveitava precisamente, no Canto XXIV, para celebrar a derrota turca de Lepanto. Um estudo comparativo mostrará provavelmente que as semelhanças entre esta e a obra do poeta português irão além da simples coincidência de fontes comuns. Com o manuscrito iluminado da *Victoria de Lepanto* datado, recorde, de 1575, acessível na corte de Madrid o mais tardar desde Julho de 1576, o mais plausível é que Ercilla tenha passado os olhos por ele antes de publicar o seu²⁷. A título de exemplo, observo apenas que o verso «flâmulas, banderolas, gallardetes» da *Araucana* (XXIV, 5: viii) segue tão de perto o verso «flâmulas, gallardetes y vanderas» da *Victoria de Lepanto* (XIII, fl. 173r) que se crê ter Ercilla introduzido a palavra *flâmula* (um cultismo que significa *bandeira pequena*) pela primeira vez na sua língua²⁸. Aparentemente,

27. A data é a da chegada da embaixada de Pêro Alcáçova Carneiro a Madrid, possivelmente com o manuscrito iluminado de Corte-Real entre os presentes oferecidos ao rei de Espanha. Não é impossível, porém, que o poema tivesse chegado à corte madrilenha ainda antes.

28. Vide Alonso de ERCILLA, *La Araucana* (ed. Isaías Lerner), Madrid, Cátedra, 1993, 659, n.14.

a autoridade linguístico-literária de Corte-Real seria tanta que a própria língua espanhola lhe ia buscar neologismos²⁹.

Tivesse ou não sido uma vitória contra o tempo, esta «Vitória», apesar dos seus evidentes defeitos, provou ser um dos mais apreciados poemas épicos de língua espanhola, sofrendo apenas pelo facto de ter sido composto em castelhano por um português, razão suficiente, embora não única, para as histórias literárias de ambos os países a terem ignorado ou desprezado. Como já demonstrei noutro lugar, a *Victoria de Lepanto* era ainda bem conhecida em Espanha, favoravelmente ou criticamente citada, duzentos anos depois da sua única edição.

É, todavia, o *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda*, escrito (tudo o indica) sem pressões de ordem política, o poema geralmente com as maiores qualidades prosódicas e episódicas de toda a obra de Corte-Real. Acima de tudo, o *Sepúlveda* é um poema notável pela sublimidade da concepção. Nele, quer a narração das coisas dos homens, quer o insistente maravilhoso, adquirem uma articulação arrojadíssima e um enorme alcance simbólico³⁰.

O texto tal como chegou até nós causa, no entanto, algumas perplexidades. Dividido em 17 Cantos, o conteúdo dos versos não corresponde, em vários casos, aos argumentos sobrepostos em prosa. A semelhança com o caso de alguns capítulos do *Don Quijote* faz pensar em interpolações posteriores, embora a manutenção dos argumentos não pareça ter uma explicação fácil, mesmo no romance cervantino³¹. Por outro lado, os Cantos possuem uma dimensão muito desigual, entre os 1164 versos do XIV e os 348 do VIII. Em alguns casos, os argumentos apontam para a subdivisão de conteúdos originalmente pertencentes a um Canto apenas. Noutros, a brevidade dos Cantos parece ter feito parte do plano original. Noutros ainda, a extensão deve ter sofrido significativamente por intervenção de Frei Bartolomeu Ferreira (sem data, mas posterior à morte de Corte-Real e anterior a 5 de Julho de 1590), por aquelas alturas um censor de pouco freio. Finalmente, não é de excluir algum tipo de intervenção editorial durante o tempo estranhamente longo que passou entre o parecer da Inquisição e a Licença do Paço de 5 de Maio de 1594. A verdade é que, na falta de manuscritos autógrafos ou outros, não sabemos em que medida a edição lisbonense de Simão Lopes corresponde à vontade e plano finais do autor.

Apesar disso, é possível apontar algumas das linhas organizadoras do poema, tal como foi concebido e tendo em conta os antecedentes literários do próprio Corte-Real. No centro da epopeia enquanto género, importa sempre ver como se desenrolam as acções humanas, assinalando o contínuo exercício das faculdades físicas e mentais do(s) protagonista(s), paralelamente à intervenção reguladora dos deuses e, o que é mais, à intriga que estes desenvolvem entre si. A *Eneida*, exemplo canónico por excelência, justapõe os temas divino e humano, não somente relacionando-os desde o início, mas também chamando a atenção para as motivações, os desígnios e a natureza das acções dos celícolas: «*tantaene animis caelestibus irae?* (I: 11)». No *Sepúlveda*, diferentemente,

29. A *Victoria de Lepanto* pode ter tido, assim, um papel lexical semelhante ao das traduções castelhanas de *Os Lusíadas* de 1580, só que um pouco mais cedo e com efeitos quase imediatos.

30. Poderá argumentar-se que, com tal arrojo, o sublime se encontra perigosamente próximo do seu contrário. A crítica do maravilhoso do *Sepúlveda* não lhe é favorável há duzentos anos: «échafaudage mythologique» (Ferdinand Denis, 1839), «farragem erótico-mythologica» (José Maria da Costa e Silva, 1852), «macchina assai farraginosa» (Roberto Barchiesi, 1976) e até «lixo mitológico» (Camilo Castelo Branco, 1880). Mas em 1783 havia ainda quem pensasse que o autor do *Sepúlveda* «desempenha aquella verdadeira sublimidade de estilo, que faz o carácter particular do Poema Épico (...) por exemplo a descrição da morada dos ventos, onde reina Eolo, e a de Proteo nada invejaõ as de Virgílio» (Francisco Rolland).

31. Refiro-me às discrepâncias entre o argumento em prosa e os conteúdos de alguns capítulos. Um caso é o do capítulo 10 da Primeira Parte de *Don Quijote de la Mancha*, em que uma das acções resumidas no argumento surge relatada apenas no capítulo 15.

o exórdio não dá indicações concretas de existência duma intriga divina, embora se faça uma referência importante ao papel da Fortuna nas acções a narrar. No entanto, o poema entrelaça a história humana com o mais complexo conjunto de acções do maravilhoso mitológico de toda a poesia épica peninsular do Renascimento. A invenção da «trama» divina, incluída até uma narração de origens ou causas universais, com aplicabilidade *desreguladora* a toda a marcha dos acontecimentos humanos, é, aliás, uma das marcas mais evidentes da evolução atingida pela arte poética de Corte-Real nesta última fase.

Por um lado, desenha-se a intriga de quatro protagonistas, Leonor de Sá – com quem a narração começa –, o pai Garcia de Sá, o pretendente e depois amante Manuel de Sousa Sepúlveda, e finalmente o único dos quatro que, ironicamente, não tem a palavra no poema a não ser depois de morto: Luís Falcão. Leonor e Manuel apaixonam-se, Garcia combina o matrimónio da filha com Falcão, Manuel faz saber secretamente a Garcia que Leonor era casada clandestinamente com ele, esta acaba por confessar ao pai a relação, Garcia enclausura-a, os amantes trocam correspondência secreta em que confirmam a fidelidade amorosa, Manuel concebe na mente o assassinato de Falcão e leva-o a efeito, Falcão é enterrado, Garcia (contrariado) dá a mão de Leonor a Manuel, celebram-se as bodas em Goa, nascem dois filhos do casal, partem para Portugal, naufragam na costa do Natal, sobrevivem ao naufrágio para sofrer a fome, a sede e as adversidades duma caminhada desorientada em terra, morre um filho duma relação anterior de Manuel, o espírito de Falcão brada a Deus por justiça, morre Leonor, e Manuel desaparece no arvoredo. Nos seus pontos mais evidentes, esta é a imperfeita intriga humana principal de *Sepúlveda*.

Por outro lado, em relação de parataxe com a anterior, Corte-Real inventa uma intriga divina principal. Amor, que tudo havia feito para que se acendesse a paixão entre Leonor e Manuel, fica ofendido com os obstáculos colocados por Garcia de Sá. Por isso, vai falar com sua mãe Vénus em Pafos para se queixar e procurar uma solução. Vénus conta-lhe acerca dum outro filho seu, Ânteros, nascido, por recomendação do oráculo de Témis, para que Amor deixasse de ter o aspecto duma criança e crescesse. Ânteros, que «a seu cargo tem vingar agravos/ e as injúrias de Amor satisfazê-las», voará com seu irmão à ilha de Némesis, também chamada Raunúsia, onde ambos encontrarão o ódio, a ira e a determinação necessários para trazer com eles a Pafos a deusa da vingança. Entretanto, Vénus conseguirá de Vulcano um raio com o qual Cupido, fisicamente transformado pela experiência da viagem (no regresso, a sua mãe mal o reconhece), matará Luís Falcão em Diu, satisfazendo os seus maus sentimentos. A descrição da viagem de Amor e Ânteros entre as ilhas gregas e os paços de Némesis, com o aspecto e o recheio destes, enchem o quadro. Finalmente, Vénus e Amor presidem às bodas de Leonor e Manuel Sepúlveda, e procuram beneficiar-lhes o leito matrimonial, mas a meio da noite de núpcias, ao entenderem que estava guardado um fim terrível aos noivos, partem dali e regressam tristes a Pafos para nunca mais aparecerem em cena.

A estas duas histórias paralelas agregam-se duas acções secundárias.

No plano humano, a viagem de Pantaleão de Sá, um dos capitães de Sepúlveda, inicia-se já depois do naufrágio, com o destacamento de uma pequena força por ele comandada, enviada a auxiliar militarmente um régulo hospitaleiro. Depois do combate, Pantaleão conhece um velho africano que o convida a deixar os seus homens por algum tempo, para que possa contar-lhe episódios da História passada e futura de Portugal, ilustrados nas paredes duma caverna. O capitão português fica a saber também através do astrólogo ancião que em Pantaleão, e noutros como ele, se depositam as esperanças dum futuro de liberdade política. Mais tarde, quando Leonor e Manuel estarão prestes a chegar ao grau último de degradação, Pantaleão escapa e salva-se da morte.

No plano divino, por seu turno, surgem, durante a viagem de Sepúlveda, Proteu no mar e nas praias, Pã na floresta interior e Febo nos céus, deuses invariavelmente acometidos de paixão por Leonor. A acção destas divindades, juntamente com as vozes de ninfas do rio e da floresta, corre paralela à dos naufragos até para além do desaparecimento destes. Esta é a parte narrativa do *Sepúlveda* que mais se afasta da noção de enredo: os três deuses actuam sempre em separado, conforme a zona onde deambulam os naufragos, estabelecendo relações apenas com as divindades do respectivo meio ou «reino». Cada um tem uma história individual de desejo amoroso a revelar, que nunca se entrelaça com as outras. Resta saber em que medida estes amores se associam ao Amor da acção divina principal, uma associação inexistente no plano narrativo mas sugerida pelo simbolismo panteísta do poema.

Percebe-se que Corte-Real esteve mais perto da forma romanesca do que nunca algum poeta épico havia estado até então, e que, à medida das potencialidades do género em causa, lhe acrescentou um plano mitológico-simbólico complexo, desenvolvido a vários níveis. O desmantelamento, não apenas da estrutura fundamental, mas até da lógica, das acções e correlações dos deuses em Homero e Virgílio, aponta para a proposta artística radical aqui constituída. Entretanto, as interacções entre a acção humana principal e essa peculiar invenção do maravilhoso mitológico que é a de Corte-Real permitem aceder à forma através da qual o autor pretendeu reconstituir a estrutura das relações entre deuses e humanos. Um exemplo será a acção entrecruzada da viagem do Amor e da demora insuportável da separação dos amantes no Canto II, associada a um *rifacimento*, com reversão de objectivos diegéticos, do *cantus interruptus* característico da épica cavaleiresca italiana³². Mas outros exemplos se poderiam dar: as partidas e chegadas dos Ventos no Canto VII e a sorte do galeão S. João, a tentação de Pã pelo corpo de Leonor no Canto IX, o assalto de Proteu ao batel dos desertores no Canto XIV. Nestes e noutros momentos, o poema chama a atenção para a própria estrutura das relações paradigmáticas, mostrando a nova lógica que as enforma. O próprio redimensionamento do protagonismo, por um lado oscilando entre Leonor e Sepúlveda, por outro lado completamente envolvido por sombras, obriga a olhar para a função dos deuses com olhos diversos dos que são exigíveis pela epopeia clássica, mesmo se ignorarmos o problema, sempre presente, da compatibilização do maravilhoso greco-romano com o cristianismo.

Aquilo que sobressai acima de tudo é a força cósmica e trágica do texto. Corte-Real foi buscar ao relato de cordel, inserido na *História Trágico-Marítima* de Bernardo de Brito no século XVIII, e em fontes muitíssimo próximas, a narrativa do naufrágio e perdição, os amores e crimes anteriores, e a reconstrução das bodas e festas na Índia. Acresce ainda um farto conhecimento de história e doutrina religiosas, bem como muitos outros elementos livrescos, incluindo, claro está, as epopeias clássicas e modernas. Mas com todo este volume de erudição e riqueza de informação, o poeta persegue o fito de redimensionar a carga patética da história original, levando os vários elementos recolhidos a contribuir para a intensificação do *pathos*. Com efeito, apesar dos vários géneros de escrita – do pastoril ao satírico, da carta amorosa à distorção grotesca – investidos na trama textual, a presença dos afectos atinge no *Sepúlveda* uma intensidade trágica quase insuportável. Uma intensidade obtida através da expressão cataclísmica dum mero caso individual e domés-

32. Alusão a dois temas importantes da italianística: 1) o poema quatrocentista *Orlando Innamorato* de M. M. Boiardo foi conhecido no século XVI principalmente através de *rifacimenti* (F. Berni, L. Domenichi) que o adaptavam às novas normas linguísticas e do gosto; 2) a respeito da forma como o *Orlando Furioso* de L. Ariosto suspende as acções narrativas nos momentos culminantes (frequentemente relacionados com a paixão amorosa) para logo mudar de cenário e de tema, o universitário Daniel JAVITCH fez um verdadeiro achado de expressão no artigo «*Cantus interruptus* in the *Orlando Furioso*» (*Modern Language Notes*, n.º 95, 1980).

tico, o que tira ao poema muito do seu classicismo e lhe concede uma presença na pré-história do romantismo romanesco.

Neste sentido, o épico vê-se dilacerado pela modernidade. Em primeiro lugar, a grandeza dos ambientes não esconde uma acção apoiada nos erros e interesses mesquinhos das personagens. Depois, os actos com que os espíritos humanos e divinos procuram melhorar a vida têm custos intoleravelmente dolorosos. O bem que se exalta, apareça ele sob a forma da integridade de Leonor, o sentido de responsabilidade de Sepúlveda ou as prendas amorosas de Proteu, resulta sempre em sofrimento e quase sempre em destruição. Finalmente, em vez de proclamar moral e ontologicamente valores, o poema erige um mundo que palpita na dúvida, uma Natureza que age e reage, sem motivos discerníveis, ao amor e ao desespero de todos, homens e deuses. Homens e deuses que existem, assim, em perene estado de espanto.

Uma vez mais, Corte-Real inaugurava um novo espaço para a arte retórica e poética. Só que, desta vez, dando um salto demasiado grande para que pudesse ser emulado. Se o poeta que apontou caminhos modais e vocabulares, no *Segundo Cerco de Diu* e na *Victoria de Lepanto*, já era então inconfundível na linguagem e nos ritmos descritivos, agora no *Sepúlveda* as suas concepções estruturais tornavam-no inimitável. Já detentor de um dos mais pessoais idiomas poéticos do seu século e de toda a literatura³³, o nome de Corte-Real passava a definir, com aquele poema da perdição do ser, um trilha absolutamente próprio de evolução literária, onde a morte, e o tempo possível para além dela, têm efectivamente a última palavra.

Mas corresponderia o *Sepúlveda* aos últimos pensamentos literários do autor? Ou a sua carreira encontrou ponto final em textos duma índole mais consentânea com a resignação pacífica que certa tradição cultural e religiosa associa ao fim da vida? Gostaríamos de pensar, neste sentido, que um poema meditativo como o *Auto dos Novíssimos do Homem*, belíssima exposição do tema dos «últimos fins» só descoberta e publicada no século XVIII, teria constituído o *requiem* da sua carreira literária. Esta ideia, simpática ao sentido te(le)ológico que acarreta, não tem, porém, fundamento palpável. Não há razões especiais para pensar que o *Auto dos Novíssimos* seja a última obra escrita por Corte-Real. Do ponto de vista estilístico, o poema recorre a soluções encontráveis, umas no *Segundo Cerco*, outras no *Sepúlveda*, isto é, nas fases primeira e última da obra. Entretanto, não é possível aplicar-lhe os critérios temático-narrativos que resultam bem para os poemas épicos, uma vez que o tema, a forma e o género são outros. Tentar aproximar os *Novíssimos* da época da epopeia dos naufragos torna-se, por conseguinte, uma imprudência.

O mais provável é ter o poema resultado – como o quadro de *S. Miguel e as Almas* que ainda hoje se encontra na Igreja de Santo Antão em Évora – de um período em que as artes, no mundo católico, haviam reconfirmado a doutrina do Purgatório (a partir do final do Concílio de Trento, em 1563). É bem possível que, tal como a pintura, os *Novíssimos* tenham sido encomendados. Haveria de estudar o interesse das Confrarias de Almas do Purgatório por obras deste tipo, ainda que o poeta não dedique ao Lugar Intermédio o número de versos e o carácter autónomo que os outros Fins lhe solicitam³⁴. Mesmo vindo a confirmar-se o propósito imediato do poema, tal não

33. Faltam quase completamente os estudos sobre este idioma literário pessoal, o que não impediu a crítica de oscilar entre a exaltação das suas «magnificences» (Ferdinand Denis) e a censura que o compara a «cascalho» (Teófilo Braga, Aubrey Bell). Ninguém negará, porém, que o idioma do poeta se torna imediatamente perceptível à leitura continuada, ainda que selectiva (cf. as antologias *Jerónimo Corte-Real, cit.*, e *História e Antologia da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, boletim n.º 20, 2001, pp. 20-1 e 25-50). Uma incursão no campo da linguagem e do estilo pode ler-se em Hélio J. S. ALVES, «A estética naturalista de Jerónimo Corte-Real», em *Humanismo para o Nosso Tempo. Homenagem a Luís de Sousa Rebelo* (org. Aires A. Nascimento *et alii*), Lisboa, 2004, 261-274.

34. A Confraria das Almas de Santo Antão (Évora), por exemplo, é instituída por provisão de D. Teotónio de Bragança

o impede de ser uma jóia de concentração estilística e formal, avantajando-se, sob esse aspecto, a muitas passagens monótonas do expansivo gênero épico. E embora nada na *rota Vergilii* que ele havia adoptado para si pudesse prevê-lo, não subsistem dúvidas de que o *Auto* seja da autoria de Corte-Real.

É que a carreira e as expectativas iniciais nem sempre se conjugam: assim como Mozart, conta-se, não imaginava que o *Requiem* daria um ponto final à sua obra musical, mas depois terá sentido no íntimo que compunha a missa do seu próprio enterro, assim Corte-Real pode ter-se *preparado* intelectual e moralmente para o fim quando compôs o *Auto dos Novíssimos*, mas veio a *descobrir* esse fim no grande *finale* do *Sepúlveda*, onde se sucedem, no ritmo mais sofrido e solene que pode dar o decassílabo, a morte de Leonor, o desaparecimento de Manuel de Sousa no mato e, extraordinariamente, a vinda dos deuses para se debruçarem em lágrimas sobre o túmulo da heroína, lavrando-lhe epitáfios na lápide.

Numa elegia onde comparava duas imagens femininas, alegorias da Mocidade e da Velhice, Corte-Real contava a forma como a passagem das estações lhe levou ao pensamento uma concepção da vida humana concentrada no destino da matéria³⁵. Sem aludir à redenção espiritual, nem sequer à possível consagração da memória dos viventes após a morte, o poeta apenas lastimava os enganos que o amor, a fortuna e a aparência das coisas mostram a quem chegou ao Inverno da vida. Aí a jovem mulher formosa serve de representâmen da perfeição natural, admirada por todos, que se vê confrontada, no declinar da vida, com a decadência material e o desprezo. Neste poema, talvez contemporâneo da composição do *Sepúlveda*, se acha a mesma temática da perfeição natural da figura humana confrontada com a destituição e a morte que, na epopeia, é trabalhada em torno da personagem de Leonor. Se, no Canto I, a filha de Garcia de Sá era a imagem da «summa perfeição», no último Canto dá-se o confronto dela com aquilo que vinha sendo prognosticado desde sempre: o miserável fim. O movimento pendular do *Sepúlveda* recorda constantemente o contraste entre a promessa de beleza e virtude incomparáveis, refigurada em Leonor, e a destruição, de crueldade também incomparável, que a vida lhe destina. «A fortuna mostrou ter dela enveja», diz um dos deuses, para tentar explicar o inexplicável.

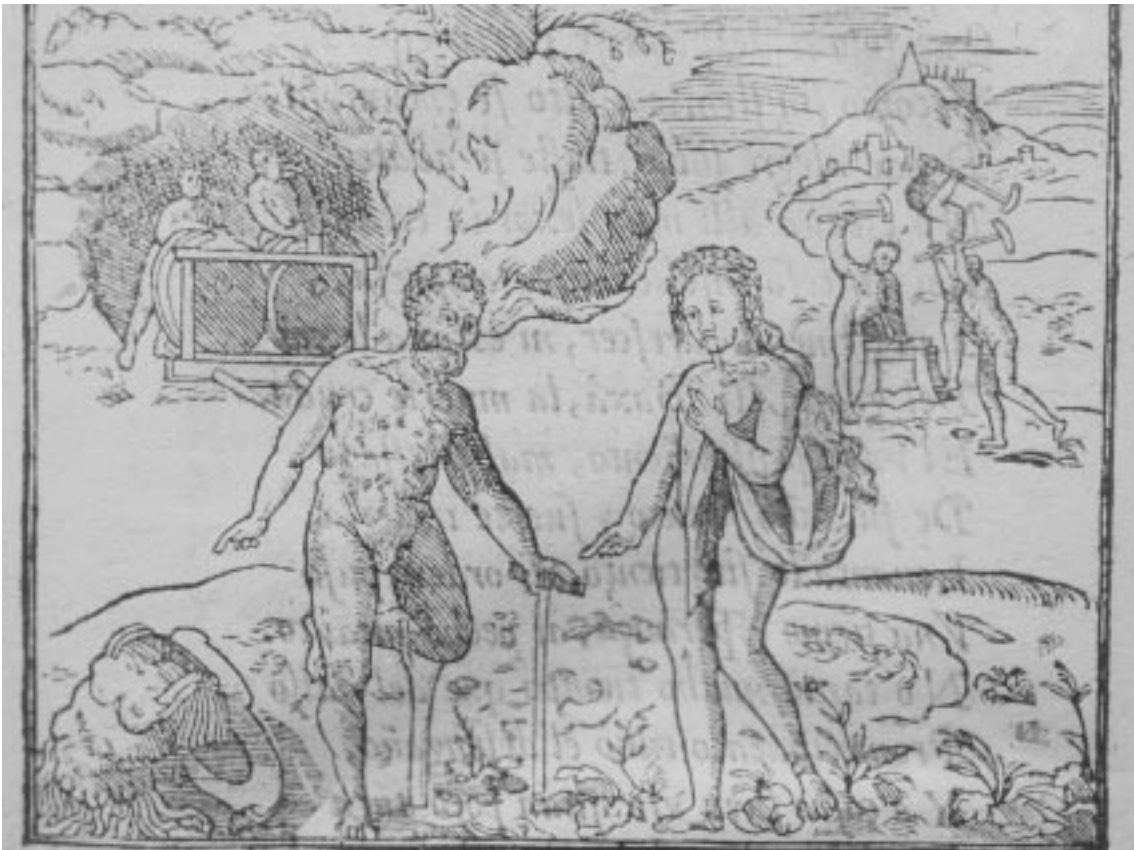
Como vimos no início, Corte-Real havia sido repetidamente louvado pelos dons extraordinários que a Natureza lhe concedera, tornando-se num exemplo, o mais perfeito de sempre em Portugal, do nobre na milícia e na cultura. Mas o *cursus*, não obstante as condições ideais reunidas pelo autor, não concluiu no devido triunfo. A figura cercada da admiração dos contemporâneos, o autêntico milagre da Natureza no sangue e no talento, não obteve o aplauso concedido aos homens que marcam a História. O *Segundo Cerco de Diu*, que seria a coroação da sua obra e inauguraria a reflexão épica sobre o reino e o momento político português, teve o infortúnio de sair fora de tempo, sendo ultrapassado no favor real e na tipografia por *Os Lusíadas*. As tentativas subsequentes de recuperar a iniciativa literária e dar remate conveniente à carreira poética foram sempre diminuídas ou suspensas pelas circunstâncias das políticas sebástica e filipina. Nem sequer o *Sepúlveda* sobreviveu à deusa Fortuna, surgindo a público já póstumo e truncado. A própria «Fortuna» crítica do poeta encaminhou-se no sentido de o recriminar e ignorar. Pouco haverá de surpreendente, então, que Corte-Real tivesse incorporado neste poema imprevisto e marginal a tudo quanto

em 1584 (documento do Arquivo do Cabido da Sé de Évora (ASE, 18b); *apud* AAVV, *Tesouros de Arte e Devoção*, catálogo de exposição, Fórum Eugénio de Almeida, Évora, 2003, 258-260.

35. O poema conhece-se apenas na versão do *Cancioneiro de Luís Franco Correia* (fls. 153-155). Está modernamente publicado nas *Obras de Jerónimo Corte-Real*, Porto, Lello & Irmão, 1979, e na antologia organizada por Isabel ALMEIDA, *Poesia Maneirista*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1998, 273-278.

o discurso épico, eminentemente público, significa, uma descrição de mundo vinculada aos passos daquele homem que, mais do que qualquer outro em Portugal, parecia predestinado para a glória artística. As notas de semelhança com a Leonor por si ficcionada trazem, assim, algo de vigorosamente pessoal ao *Sepúlveda*. E acrescentam-lhe uma modulação rara e preciosa: a descrição figural do próprio fim.

É nesta coincidência de origens e destinos tal e qual se manifestou nos textos, que reside o essencial na descrição da carreira literária de Corte-Real. Embora o paradigma virgiliano, do pastoril ao épico, enforme a matriz seguida, o poeta sofre também uma destituição à maneira de Lucano e até a constatação, auto-irónica mas fatal, da marginalização e da morte póstumas. O símbolo que Leonor se torna de toda uma vida de compromisso na poesia ergue-se como transposição fictiva da vida passada e futura, de um lado programada, de outro improgramável, do seu mesmo cantor. Os procedimentos de identificação ficcional do autor com o herói ressoam no *Sepúlveda* com a força retórica e íntima da *aemulatio* ou *imitatio vitae*. É através deles, por conseguinte, que se revelam os signos do fim da obra e da vida poéticas de Jerónimo Corte-Real.



Vénus e Vulcano (*Felicissima Victoria concedida del ciclo al señor don Ivan d'Austria en el Golfo de Lepanto (...)*). *Compuesta por Hieronymo Corte Real (...)*, Lisboa, António Ribeiro, 1578.

Autor incerto.

ANEXO – CRONOLOGIA

É possível dividir a maior parte da obra de Corte-Real em fases.

A *primeira fase*, constituída basicamente na década de 1560, é caracterizada pelo predomínio dos temas históricos e militares, pela rarefacção do maravilhoso pagão e pelo uso exclusivo do verso branco. A *última fase*, dos anos pós-sebásticos, caracteriza-se pelo predomínio de interesse nos temas da intimidade, pelo uso abundante e estrutural do maravilhoso e pelo frequente emprego do verso rimado (tercetos e oitavas) nos discursos de personagens. Entre estas duas fases podemos facilmente situar uma *fase de transição*, durante a década de 1570, na qual a história militar se conjuga já com temática amorosa, o maravilhoso pagão sofre um incremento e alegorização substanciais, e aparecem, pela primeira vez, versos com rima.

Este faseamento encontra-se na dependência completa da poesia épica, género literário que predomina na obra hoje conhecida de Corte-Real. O resto da cronologia pode, às vezes, supor-se por aproximação. Em muitos casos, porém, as obras não fornecem dados suficientes neste sentido.

Textos da primeira fase

Tercetos a Francisco de Sá de Meneses

Sucesso do Segundo Cerco de Diu

(?) *Epílogo dos Capitães da Lusitânia* (perdido)³⁶

Textos da fase de transição:

Vitória de Lepanto (em castelhano)

Textos da última fase:

Naufrágio e Perdição de Sepúlveda

(?) *Tercetos a D. Simão da Silveira, sobre uma pintura da Mocidade e Velhice*

Obras literárias que não é ainda possível situar na cronologia:

- Elegia a uma dama natural de Évora (fragmento in Fr. Bernardo de Brito, *Monarquia Lusitana*, I Parte, 1597, fl. 339)
- Soneto (António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, 1598)³⁷
- Glosa a um mote (*Cancioneiro de Cristóvão Borges*, fl. 58v)³⁸
- Epigrama duplo (Luís Pereira, *Elegiada*, 1588)³⁹
- Perdição de D. Sebastião⁴⁰
- Comédias em prosa portuguesa (duas)⁴¹
- Auto dos Novíssimos do Homem

36. O título pressupõe um tema muito semelhante ao da maior parte dos Cantos XX e XXI do *Segundo Cerco de Diu*. É possível que esses conteúdos tenham circulado separadamente, em forma manuscrita, com aquele título, indicado pelo cronista e poeta Fr. Bernardo de Brito e pelo polígrafo António de Sousa de Macedo (cf. *Jerónimo Corte-Real – Poesia, cit.*, xvii (n.15) e lviii).

37. Uma recente reimpressão deste soneto de encómio ao poeta da *Castro* encontra-se nas *Obras de Jerónimo Corte-Real, cit.*, xxxiii

38. Na edição citada de Arthur Lee-Francis Askins, Barbosa & Xavier, Braga, 1979, 115.

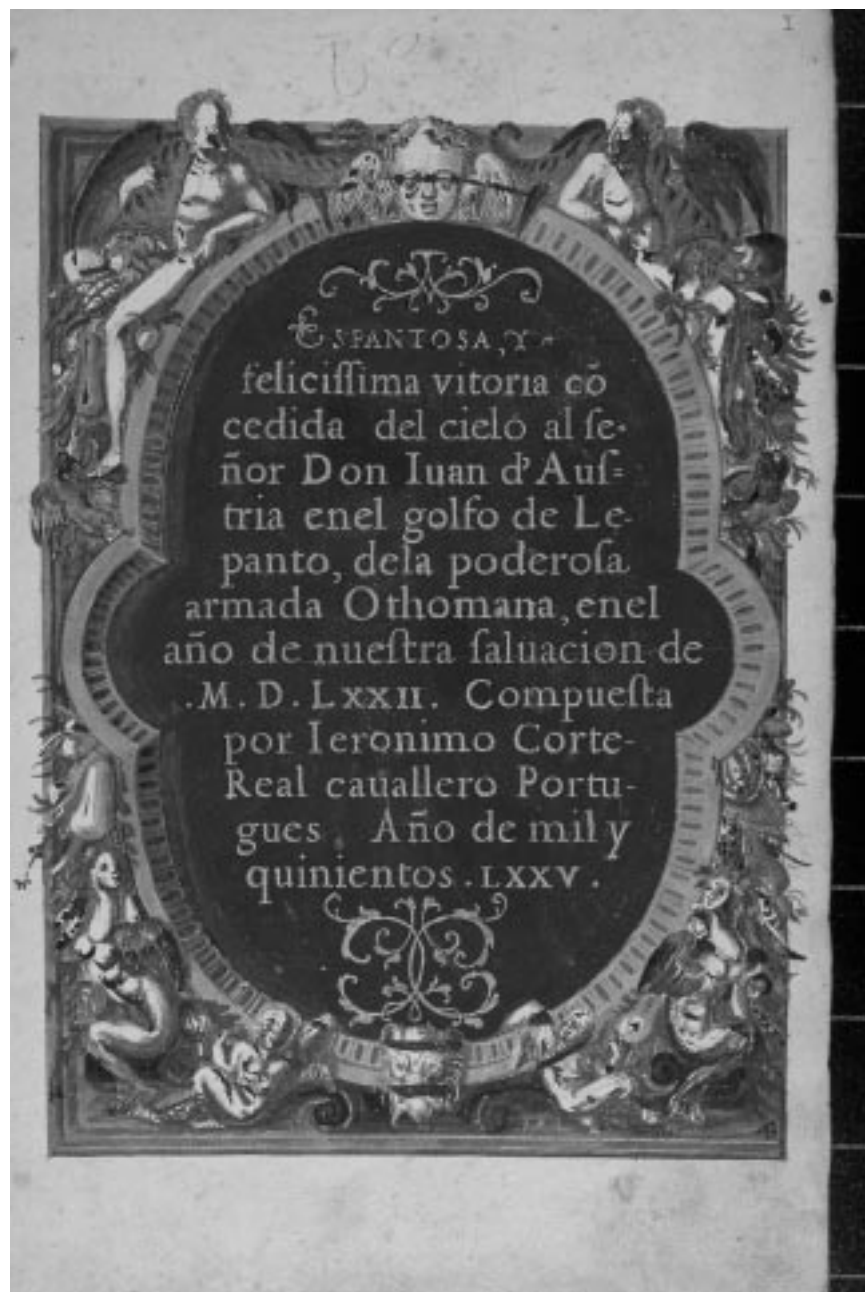
39. o duplo epigrama em louvor da *Elegiada* de Luís Pereira (publicado em 1588) constitui apenas uma réplica, na mesma forma e quase «pelos mesmos consoantes», do duplo epigrama com que o Pereira havia homenageado o poeta no *Segundo Cerco de Diu*. É por isso provável até, que Corte-Real o tivesse escrito muito antes da publicação da *Elegiada*. Trata-se de um acto de cortesia e delicadeza para com um companheiro de ofício poético.

40. A respeito deste poema eventual, vide o meu *Camões, Corte-Real..., cit.*, 311-314.

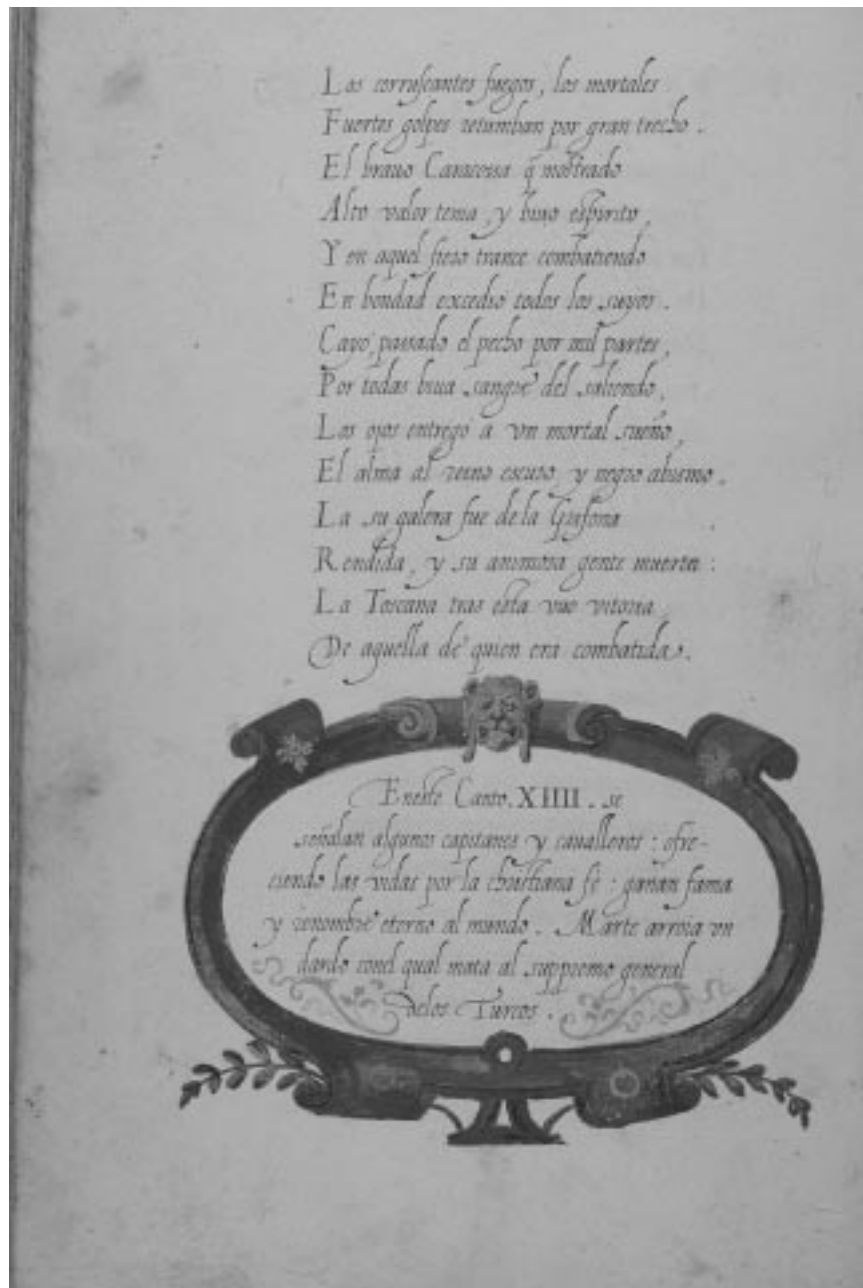
41. As «duas comédias em prosa portuguesa» que Francisco de Quevedo atribuiu a Corte-Real, no prefácio à tradução castelhana da *Eufrosina* de 1631, não têm outra prova de existência.



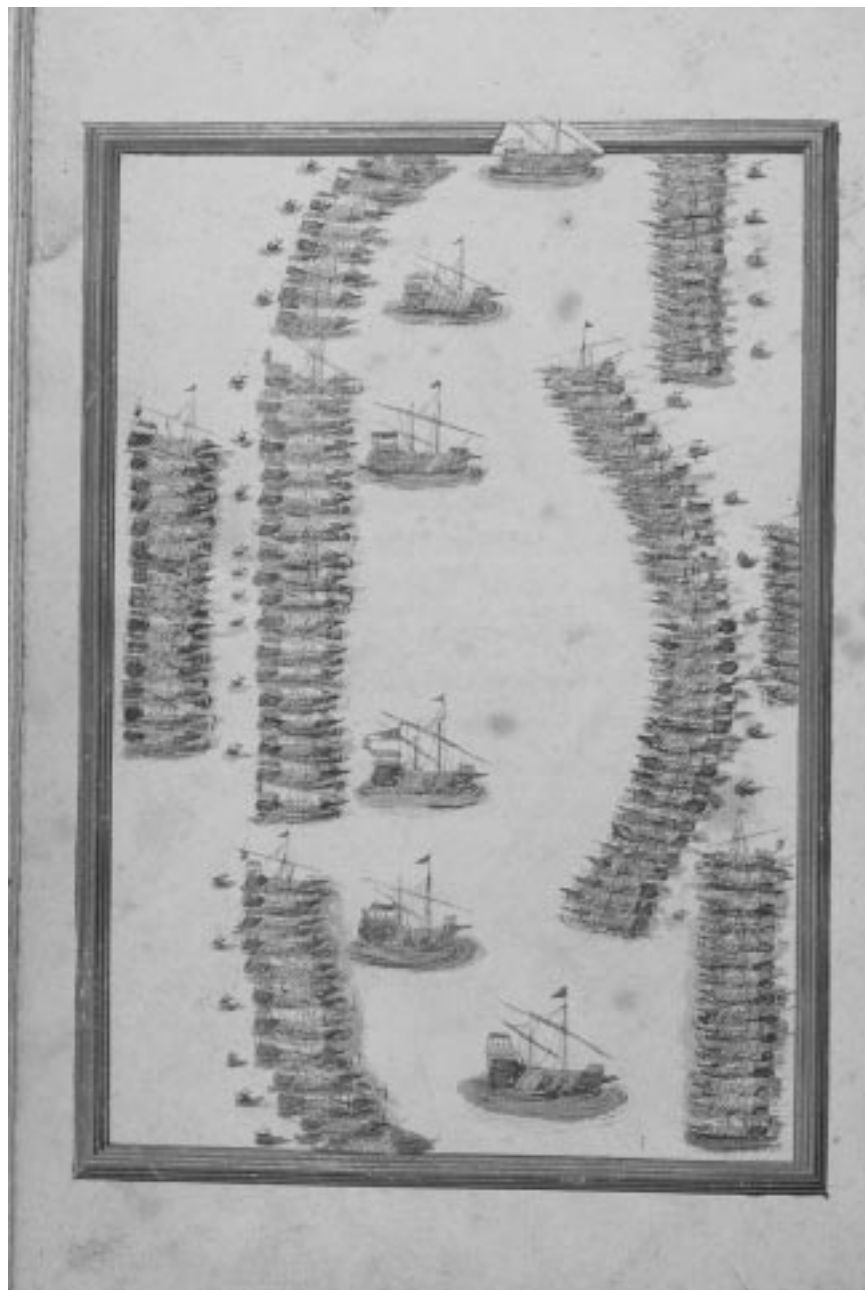
O Capitão turco Mustafá visita a Casa do Amor na ilha de Chipre (*Felicissima Victoria, ibidem*).
Autor incerto.



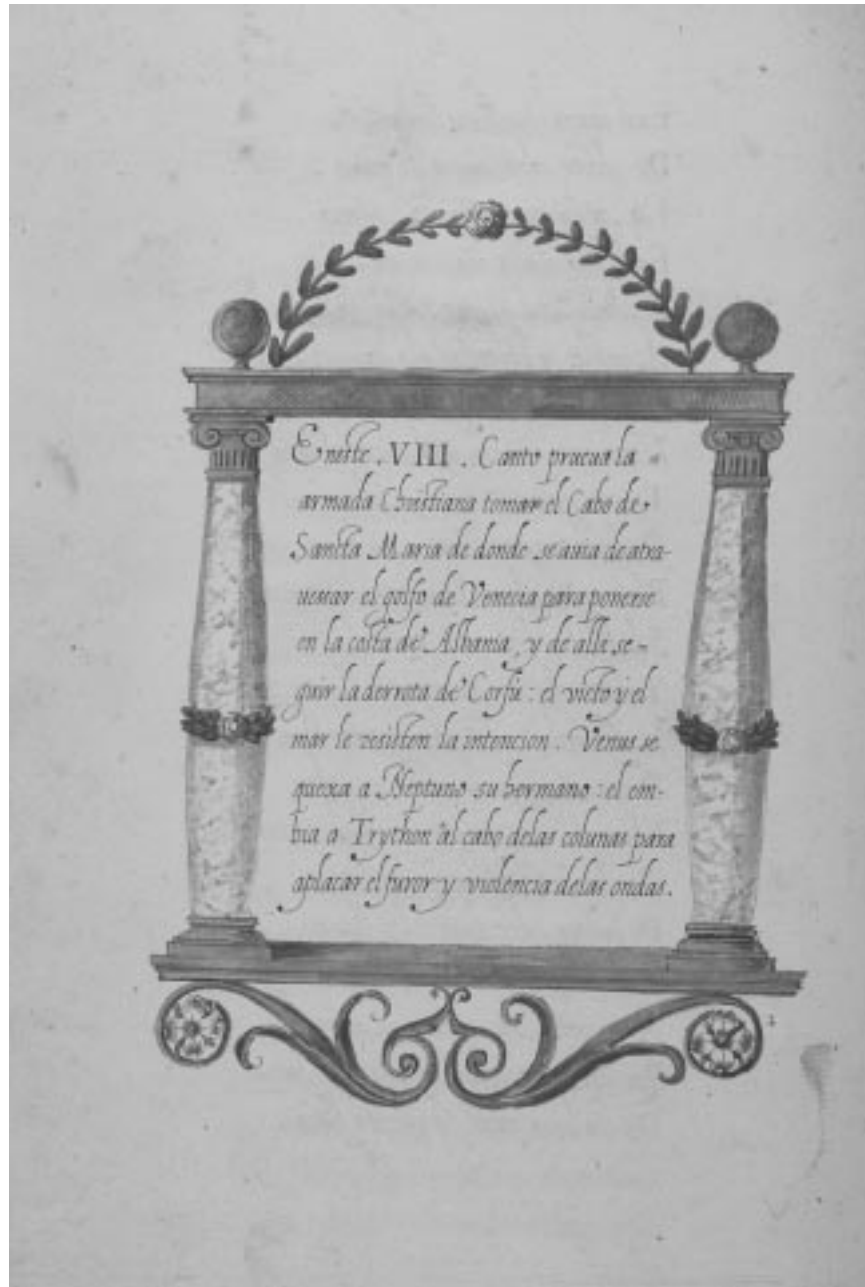
Rosto do manuscrito autógrafo da *Victoria de Lepanto*. Iluminado pela mão do próprio Jerónimo Corte-Real, 1575. (BNM ms. 3693)



Autógrafo e iluminura de Jerónimo Corte-Real para o poema de *Victoria de Lepanto* (BNM, ms 3693, fl. 352).



Autógrafo e iluminura de Jerónimo Corte-Real para o poema de *Victoria de Lepanto*
(BNM ms. 3693, fl. 320)



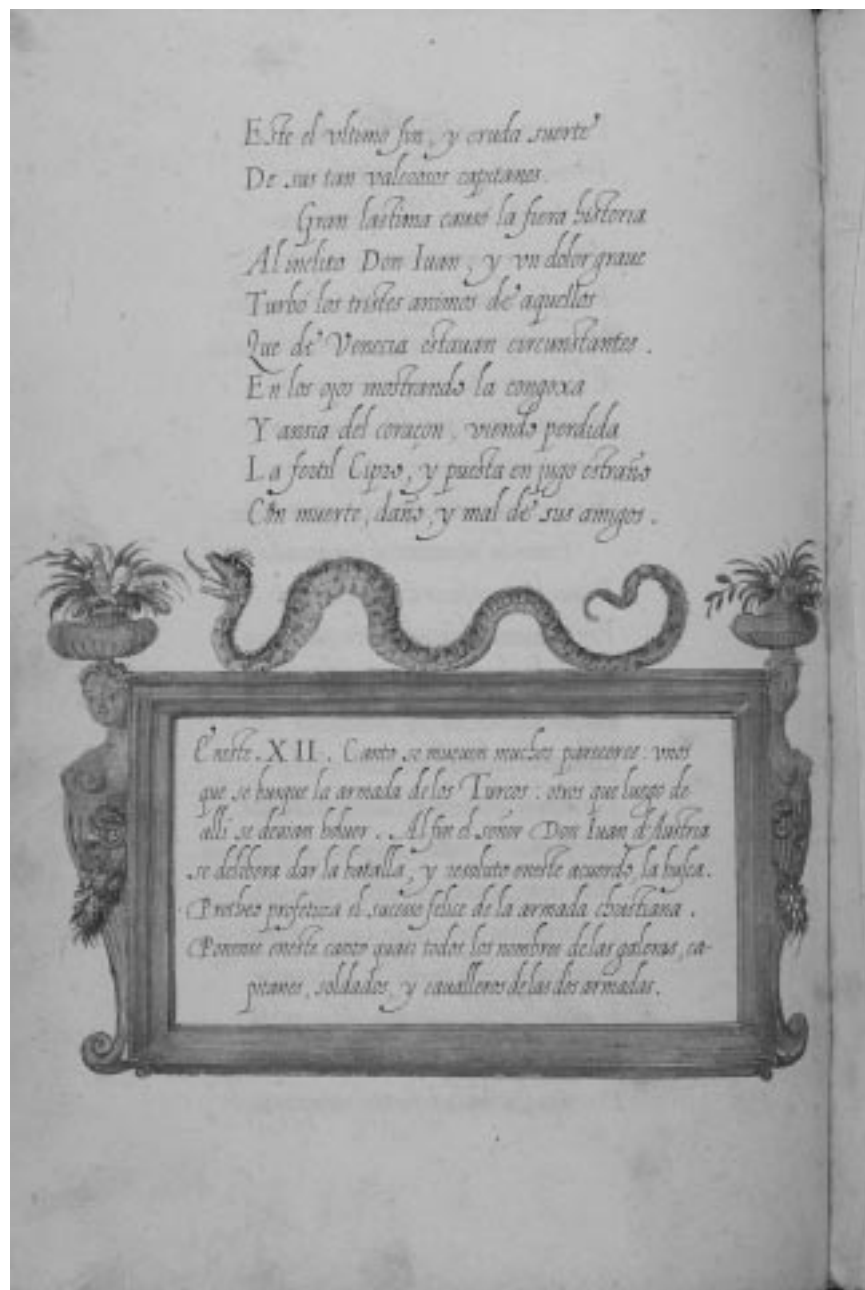
Autógrafo e iluminura de Jerónimo Corte-Real para o poema *Victoria de Lepanto* (BNM ms. 3693, fl. 206)



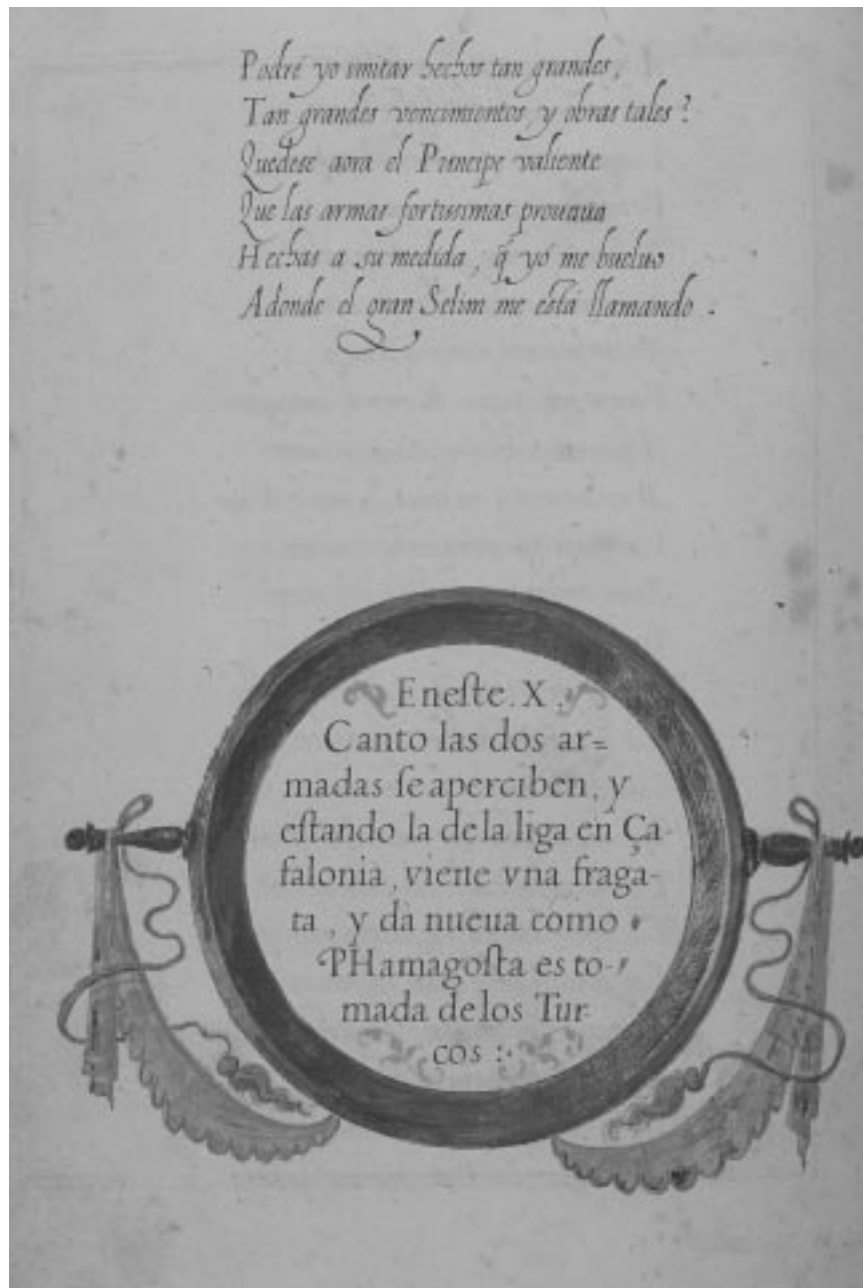
Autógrafo e iluminura de Jerónimo Corte-Real para o poema de *Victoria de Lepanto*
(BNM ms. 3693, fl. 22)



Autógrafo e iluminura de Jerónimo Corte-Real para o poema *Victoria de Lepanto* (BNM ms. 3693, fl. 319)



Autógrafo e iluminura de Jerónimo Corte-Real para o poema *Victoria de Lepanto*
 (BNM ms. 3693, fl. 284)



Autógrafo e iluminura de Jerónimo Corte-Real para o poema *Victoria de Lepanto* (BNM ms. 3693, fl. 246)

