

A poesia épica e a experiência trágica: o naufrágio de Sepúlveda

O naufrágio. Claude-Joseph Vernet. 1772, fotografia (detalhe).



Cleber Vinicius do Amaral Felipe

Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Autor do livro *Heroísmo na singradura dos mares: histórias de naufrágios e epopeias nas conquistas ultramarinas portuguesas*. São Paulo: Paco, 2018. cleber.ufu@gmail.com

¹José Cândido de Oliveira Martins pondera sobre o contexto no qual a *História trágico-marítima*, de Bernardo Gomes de Brito, foi publicada e, em seguida, discorre sobre o gênero ao qual ela se articula, entendendo-o como um misto de “crônica” e “reportagem jornalística”, de enorme circulação pela sua “vivacidade” e “dramatismo”. Integrante da “literatura de viagens”, este gênero, marginal em relação ao “sistema literário instituído” e evadido por “uma mundividência maneirista ou mesmo barroca”, apresentar-se-ia como contrário à ideologia das descobertas. Citando Antonio Tabucchi, Martins afirma que a *História britânica* seria, por excelência, a “antiepopéia das descobertas”, o reverso da medalha das gestas heroicas dos portugueses nos mares. A visão crítica e antiépica, portanto, aparece como reação à decadência que assolava Portugal e como fundamento de uma “literatura anti-heroica e anti-imperial”. Vislumbra-se, portanto, uma “retórica da decadência”, de tom mais realista, escuro e trágico, contraparte de uma “retórica historiográfica ou ideológica”, vertente “acrítica” de exaltação do empreendimento português. Ver MARTINS, José Cândido de Oliveira. *História trágico-marítima (antiepopéia da decadência do império)*. In: AGUIAR E SILVA, Vítor (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011.

²De acordo com José Cândido de Oliveira Martins, as tragédias marítimas ocorridas na *carreira da Índia* configuraram uma espécie de antiepopéia e o velho do Restelo camoniano proferiu dizeres contrários à política expansionista. Martins concluiu, na sequência, que “já é um lugar-comum estabelecer um confronto ideológico entre a grandeza dos feitos celebrados n’*Os lusíadas* e a narrativa dos infelizes sucessos contidos na *História trágico-marítima*”. Os naufrágios e os incidentes ao longo da travessia, de forma geral, demarcariam o “lado negro” o desbravamento marítimo. Ver MARTINS, José Cândido. *Naufrágio de Sepúlveda*: texto e intertexto. Lisboa: Editora Replicação, 1997, p. 55.

³SARAIVA, António José. *Luís de Camões: estudo e antologia*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980, p. 166.

A poesia épica e a experiência trágica: o naufrágio de Sepúlveda

Epic poetry and tragic experience: Sepulveda’s shipwreck

Cleber Vinicius do Amaral Felipe

RESUMO

a experiência trágica seria incompatível com a glória heroica a ponto de constituir um empecilho ao canto épico? Uma matéria que destacasse a fragilidade da condição humana impediria o deleite, contrariaria os protocolos do gênero e/ou seria desdobramento de um contexto histórico pessimista? Em que medida a manifestação do heroísmo dependeria dos dramas da finitude? Com o presente artigo, pretende-se responder a essas questões tomando como objeto o *Naufrágio de Sepúlveda* (1594), poema atribuído a Jerônimo Corte-Real.

PALAVRAS-CHAVE: poesia épica; experiência trágica; *Naufrágio de Sepúlveda*.

ABSTRACT

would the tragic experience be incompatible with the heroic glory to the point of constituting an obstacle to the epic chant? Would the topic about the fragility of the human condition prevent the delight, would it contravene the protocols of the genre and/or would be the unfolding of a pessimistic historical context? To what extent would the manifestation of heroism depend on the dramas of the finitude? With this article, we intend to answer these questions by taking as object the *Naufrágio de Sepúlveda* (1594), a poem attributed to Jerônimo Corte-Real.

KEYWORDS: epic poetry; tragic experience; *Naufrágio de Sepúlveda*.



É recorrente a associação entre as relações de naufrágio, gênero que circulou na península ibérica ao longo dos séculos XVI e XVII, e uma faceta pessimista e/ou trágica da história, como se a narrativa dramática fosse indício ou reflexo de um momento ruinoso experienciado pelos narradores e seus contemporâneos.¹ Aponta-se, com igual frequência, para a existência de nexos entre a *História trágico-marítima* e o velho do Restelo camoniano, que supostamente seria contrário à empresa ultramarina portuguesa a ponto de a matéria da epopéia lusíada tornar-se conflitante, na medida em que o poeta teria incentivado e, ao mesmo tempo, censurado as descobertas marítimas.² Talvez isso tenha ajudado António José Saraiva a conceber a existência de um Camões “repartido em pedaços”,³ dominado, de um lado, por uma forte “ideologia cavaleiresca” pautada nos costumes medievais e, de outro, por uma inclinação humanista. Já enfrentamos esse debate em outro momento, problematizando a existência de pessimismo nos relatos de naufrágio e a ideia de um Camões esquizofrênico.⁴ O presente artigo pretende contribuir com essa discussão ao propor a análise de uma epopéia voltada para um famoso naufrágio ocorrido em 1552 que vitimou Manuel de Sousa Sepúlveda e sua família.

O *Naufrágio e lastimoso sucesso da perdição de Manuel de Sousa de Sepúlveda*, doravante *Naufrágio de Sepúlveda*, de Jerônimo Corte-Real (1530-1588), foi publicado postumamente no ano de 1594. Com 17 cantos e um total de 10.457 versos, esse poema épico baseou-se em um relato de naufrágio de 1554, que chegou até nós por meio da *História trágico-marítima* (1735-1736), coletânea de relações reunidas por Bernardo Gomes de Brito. Por que razão uma epopeia, gênero comumente voltado para matéria alta e feitos heroicos, teria como objeto um episódio dramático que envolve o naufrágio e peregrinação de um nobre português e sua família? Haveria um desajuste entre o gênero e sua matéria? Afinal, não é recorrente a ideia de que as relações de naufrágio figuram o lado “negro” ou antiépico da empresa colonizadora portuguesa? Nosso propósito é investigar o lugar do trágico nesse poema para averiguar de que maneira o poeta adotou recursos retóricos afinados ao *locus horrendus* e a descrições que buscavam criar um cenário dramático. Ao contrário do que se poderia esperar, ele elaborou um canto alto, agudo e eloquente, com vivacidade descritiva apta ao deleite, e não para figurar pessimismo, desilusão e, tampouco, uma crítica à “ideologia” expansionista portuguesa.

Breve introdução ao gênero épico

Mostra o homem mais habilidade nas produções provenientes do espírito do que nas imitadas da natureza.

(Hegel)

A epígrafe acima retoma palavras de Hegel publicadas no ano de 1835. Nosso intuito é evidenciar um contraste, não sem antes retomar outra sentença: “em vez de louvar obras de arte por conseguirem enganar pássaros e macacos, se deveria antes vituperar aqueles que julgam enaltecer o valor de uma obra artística indicando estas banais curiosidades”.⁵ O filósofo alemão rompeu com uma tradição longeva: “enganar pássaros e macacos” é o que faziam, segundo Plínio, o Velho, pintores da envergadura de Apeles e Zêuxis, que conseguiam, com sua arte, imitar elementos da natureza com perfeição a ponto de ludibriar os animais, inclusive homens. No século XIX, momento no qual a literatura foi forjada, a epopeia tornou-se gênero morto, pois a retórica foi arruinada. Isso porque, em algum momento, a imitação, procedimento que orientava as diferentes artes, tornou-se uma prática desprovida de méritos, ultrapassada, identificada como plágio ou falta de originalidade.

De acordo com João Adolfo Hansen, “o tempo frio da narração dos arcaísmos heroicos alheios às alegrias do *marketing* entendia mortalmente o leitor já bastante animado pelo tédio do espetáculo global”.⁶ É contra esse “tempo frio” que Hegel se indispôs, um tempo no qual os códigos poéticos foram retóricos, imitativos e prescritivos. Com a segunda metade do século XVIII, outros critérios surgiram, conduzidos pela revolução romântica e pela decorrente subjetivação das artes: trata-se dos critérios expressivos e descritivos da estética, mas também da crítica e da história literária. O tédio mencionado por Hansen é resultado dos processos miméticos. O que isso quer dizer? Em suma, que a excelência artística decorria da imitação dos *auctores*, das autoridades que formavam o cânone. A *auctoritas* deve ser pensada como uma norma retórica coletiva e objetiva encontrada no costume, na tradição. Para destacar-se em um dos vários gêneros retórico-

⁴ Ver FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *Heroísmo na singradura dos mares: histórias de naufrágios e epopeias nas conquistas ultramarinas portuguesas*. São Paulo: Paco, 2018.

⁵ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura – textos essenciais: da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34, 2004, v. 5, p. 115.

⁶ HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.). *Épicos: Prosopopeia / O Uruguai / Caramuru / Vila Rica / A Confederação dos Tamoios / I Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 18.

⁷ LICHTENSTEIN, Jacqueline, *op. cit.*, p. 146.

⁸ Ver ARISTÓTELES. Arte poética. In: BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A poética clássica*: Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 1985, livro XXIV, p. 46-48.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 87.

poéticos, era preciso conhecer seus protocolos, as regras de sua composição. Pensemos, particularmente, no gênero épico.

No tratado *Da pintura* (1435), Leon Battista Alberti mencionou uma anedota que, antes, estivera presente na *Naturalis Historia* de Plínio, o Velho: para pintar um retrato de Helena, Zêuxis teria solicitado aos habitantes de Crotona a presença das cinco mais belas jovens, para assimilar o que há de mais sublime em cada uma e, assim, retratar um corpo digno desta personagem homérica. Este famoso pintor grego, por outras palavras, pretendia compor uma *persona* detentora de grande beleza aproveitando-se dos atributos admiráveis de figuras particulares, empíricas. A anedota em questão ajuda-nos a compreender melhor os heróis épicos que Homero e outros poetas empregaram em seus poemas, sendo eles detentores de atributos grandiosos (também baseados em características particulares) que determinam seu caráter (ou *éthos*). Alberti, em outro momento, afirmou: “Qualquer que seja a arte que se pratique, deve-se, porém, ter sempre diante dos olhos algum exemplo elegante e singular para observar e retratar”.⁷ Quando censurou a imitação da natureza enquanto pressuposto da arte, Hegel desferiu um ataque mortal contra os procedimentos genéricos de composição artística, contra a arte mimética, assim como o fez Baudelaire alguns anos depois, dizendo que a doutrina baseada na imitação era “inimiga da arte”, já que a “natureza é feia” e que “os monstros” da fantasia seriam mais dignos de atenção.

Mas, afinal, como definir o gênero épico? O primeiro a nos oferecer uma exposição doutrinária a respeito foi Aristóteles. No capítulo V da *Poética*,⁸ ele definiu a epopeia retomando as características da tragédia. A princípio, ambos os gêneros se aproximam quanto à opção que fazem pelos objetos de imitação: homens superiores e exemplares, merecedores de glória imorredoura. No entanto, a tragédia é dramática e a matéria que ela privilegia dificilmente ultrapassa o intervalo de um dia. A epopeia, além de dramática, é narrativa, o que lhe confere a possibilidade de investir na variedade e “diversificação dos episódios”, de modo a impedir a monotonia e, conseqüentemente, o tédio de seu auditório. Ela recorre exclusivamente ao verso heroico, ao hexâmetro datílico, por ser “o mais pausado e amplo”. A tragédia, por outro lado, utiliza metros variados. Estes são alguns dos aspectos que levaram Aristóteles a afirmar a superioridade da tragédia em relação aos outros gêneros poéticos.

Ainda em sua *Poética*, o filósofo propôs uma distinção entre poesia e história, supondo a superioridade da primeira em relação à segunda: a poesia é composta e sistematizada segundo os critérios da verossimilhança, ou seja, a matéria poética não se ocupa somente do ocorrido, mas privilegiadamente de ações possíveis, plausíveis e/ou prováveis. Aristóteles afirmou que o mais conveniente seria optar pelo “impossível verossímil”, e não pelo “possível incrível”, pois “os assuntos poéticos não só não devem ser constituídos de elementos irracionais, mas neles não deve entrar nada contrário à razão”. A história, por outro lado, é a narrativa sobre os acontecimentos verdadeiros. Ela “estuda o particular”, diferentemente da poesia que, sendo mais filosófica, atém-se ao “universal”. Em suma, a história precisa assegurar uma suposta fidelidade à ordem natural dos acontecimentos, narrando verdades sem o uso de ornamentos excessivos. A poesia, ao contrário, não se atém à sucessão cronológica da narrativa e trata a matéria histórica de maneira elevada e verossímil.⁹

Quando Virgílio elaborou sua epopeia, à época da *pax romana* instituída por Otávio Augusto, imperador que alegava ser descendente da *gens Iulia* iniciada no tempo mítico de Eneias, a experiência da catábase não parecia inverossímil aos leitores, porque o mundo de Hades era possível. Assim, quando Anquises mostrou ao filho, no canto sexto da *Eneida*, sua descendência (por meio da metempsicose) demorando-se na figura de Augusto, o leitor pôde contemplar a majestade de seu presente sendo projetada no tempo heroico da guerra de Tróia. De acordo com Aristóteles, todos têm prazer em imitar, pois aprender é agradável. Nas artes, Virgílio imitou Homero, que também narrou as peripécias de um herói que entrou em contato com os mortos para descobrir como retornar à pátria. Embora haja uma evidente analogia entre as experiências de Odisseu e Eneias, Homero e Virgílio retrataram o mundo de Hades com propósitos particulares, datados. A emulação (*aemulatio*) é justamente isso: uma imitação com vistas à superação do modelo.

Horácio disse, na sua *Epístola aos Pisões*, que a epopeia trata de “*res gestae regumque, ducumque, et tristia bella*”, ou seja, de coisas feitas dos reis e dos chefes e tristes guerras. Por outras palavras, a finalidade do gênero épico é o prazer decorrente da admiração das coisas feitas capazes de efetuar o *kleos*, a fama imorredoura. No século XVI, Júlio César Scalígero, Antonio Minturno e Torquato Tasso, dentre outros, vão glosar Horácio para referir e reforçar a importância do gênero, isso porque enquanto durou a instituição retórica, conservou-se o valor do heroísmo, que a poesia elabora como modelo de comportamento.¹⁰ Diferentemente de Aristóteles, muitos poetas passaram a conceber a epopeia como gênero maior, superior inclusive à tragédia, como é o caso de Torquato Tasso, por exemplo, que definiu epopeia como “*imitazione d’azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso*”, que pretendia “*muovere gli animi con la maraviglia e di giovare in questa guisa*”.¹¹

Jerônimo Corte-Real e o *Naufrágio de Sepúlveda* (1594)

Jerônimo Corte-Real, filho de Manuel Corte-Real, donatário de capitãrias açorianas, e de D. Brites de Mendonça, nasceu em local e data desconhecidos. Não há informações sobre sua vida antes de 1561, ano em que entrou na Ordem de Cristo e se casou com D. Luísa da Silva. Ao que tudo indica, foi militar ativo e levou vida “livre e perigosa” antes de casar-se. Muito do que se imagina sobre sua vida é baseado em sonetos contidos nos próprios manuscritos do autor, atribuídos a diversos poetas e autores de sua época. Gomes Freire de Andrade referiu-se a ele como “Homero Lusitano”. Antonio Ferreira afirmou que o céu concedeu a Jerônimo Corte-Real vários dons: com o pincel, ele seria capaz de vencer natureza e arte; com a espada, representava Marte. Diogo Bernaldez chamou a atenção para o seu “espírito raro”. Alvarez Pereira alegou que ele superava o pintor grego chamado Apeles e que chegava a vencer o próprio Orfeu. Dom Jorge de Meneses mencionou seu “divino canto” e insistiu que ele honrou sua pátria, celebrando e defendendo-a com a espada. Pero Andrade de Caminha, referindo-se ao seu engenho, disse que Corte-Real, com cores vivas, “mostra aos olhos quanto canta”, surpreendendo e espantando néscios e doutos. Vislumbra-se, por meio destes caracteres, um tipo excelente, conhecedor de letras e armas, que lutou por Portugal e celebrou suas vitórias com poemas engenhosos e agudos.¹²

¹⁰ Para uma introdução mais completa ao gênero épico, ver HANSEN, João Adolfo, *op. cit.*

¹¹ TASSO, Torquato. *Discorsi dell’Arte Poetica ed in Particolare Sopra il Poema Eroico*. Milano: Mursia Editore, 1974, p. 822.

¹² Ver CORTE-REAL, Jerônimo. *Sucesso do Segundo Cerco de Diu: estando Dom João Mascarenhas por capitão da fortaleza*. Ano de 1546. Lisboa: Oficina de Antonio Gonçalves, 1574, s/p.

¹³ Ver CORTE-REAL, Jerônimo. *Poesia*. Coimbra: Angelus Novus, 1998, p. XI-LIII.

¹⁴ *Idem, ibidem*.

¹⁵ CORTE-REAL, Jerônimo. *Naufrágio e lastimoso sucesso da perdição de Manoel de Sousa Sepúlveda, e Dona Lianor de Sá sua mulher e filhos, vindos 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 peregrinação que tiveram rodeando terras de Cafres mais de 300 léguas até sua morte*. Lisboa: Oficina de Simão Lopez, 1594.

¹⁶ CORTE-REAL, Jerônimo. *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, op. cit. p. 1-3.

Pouco se sabe sobre a recepção de suas letras: o poeta foi mencionado, por exemplo, num poema de 1584 atribuído a Juan Rufo Gutiérrez. Lope de Vega Carpio e Juan de Solórzano colocaram-no lado a lado com Camões. Francisco de Quevedo y Villegas considerou-o “doutíssimo”. António de Sousa de Macedo tomou-o por insigne e ilustre. Manuel de Faria e Sousa, por sua vez, afirmou que as três estâncias d’*Os lusíadas* sobre o naufrágio de Sepúlveda apresentam valor superior ao poema de Corte-Real. No século XIX, as opiniões variaram: Garret e Denis destacaram seus “maus versos” e “mau gosto”, mas reconheceram algumas virtudes. Costa e Silva foi generoso ao reconhecer fragmentos altos, mas repetiu que as três oitavas de Camões superaram seu poema. Camilo Castelo Branco e Teófilo Braga repudiaram Corte-Real.¹³

Ao longo do prólogo ao leitor do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* (1574), o poeta amplificou a importância dos feitos portugueses e elogiou os poetas antigos, dizendo que se Virgílio pudesse cantar as proezas lusitanas, escreveria coisa espantosa, jamais vista antes. Com modéstia afetada, ele assumiu o encargo de escrever sobre o segundo cerco de Diu, admitindo que outros poetas poderiam escrever com maior diligência e engenho. No entanto, afirmou que fez o possível, tentando não fugir à verdade, e pediu a benevolência do leitor, para perdoar os erros e levar em consideração o seu intento, que era o de cantar grandes episódios, de forma que pudessem ser lembrados na posteridade. No prólogo ao rei D. Sebastião, ele afirmou que escreveu com versos heroicos, tratando de combates, socorros e outras ações, para que “a invenção da pintura satisfaça à rudeza do verso”.¹⁴

Foi no ano de 1594, na oficina de Simão Lopez, que o *Naufrágio e lastimoso sucesso da perdição de Manoel de Sousa Sepúlveda, e Dona Lianor de Sá sua mulher e filhos, vindos 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* foi impresso. Na primeira página, logo abaixo do título, há um complemento em itálico: *E a peregrinação que tiveram rodeando terras de Cafres mais de 300 léguas até sua morte*. Na mesma folha, outras informações foram dispostas na seguinte ordem: o gênero do poema (composição em verso heroico, com uso da oitava rima), o nome do poeta (Jerônimo Corte Real) e o nome do dedicatário, acompanhado de seus títulos (D. Teodósio, Duque de Bragança e Barcelos, Marquês de Vila Viçosa, Conde de Ourem, Senhor das vilas de Arraiolos e Portel). Por fim, acusa-se a presença das licenças (do Santo Ofício, do Ordinário e de sua Majestade), a oficina de impressão (de Simão Lopez), o privilégio real (com duração de 10 anos, como de costume) e o ano da publicação (1594).¹⁵ Com um total de 206 páginas, o *Naufrágio de Sepúlveda* não enumera estrofes. Os seus 17 cantos utilizam versos decassílabos brancos, empregando a oitava rima em algumas ocasiões, como nos discursos das personagens.

No prólogo presente na versão setecentista do *Naufrágio de Sepúlveda*, o editor mencionou a excelência e a singularidade do poema, tratando-se de composição digna de “lição pública”. O poeta teria demonstrado verdadeira sublimidade de estilo. Além disso, afirmou que o poema se encontra revestido de belos episódios, de linguagem elegante e pura, com uso de figuras que “avivam” as pinturas, respeitando o decoro da epopeia. Como foi publicada postumamente, a dedicatória da primeira edição foi escrita pelo seu genro, Antonio de Sousa, que referiu a fidalguia e a nobreza de ânimo de seu sogro e o caráter fidedigno do poema (chama-o de história,

por ser detentor de um “verdadeiro discurso”).¹⁶ Não se sabe quem foi o autor do prólogo presente na edição *princeps*.

Apesar de tomar um relato de naufrágio como objeto central de seu poema, a poesia de Corte-Real não deve ser considerada uma paródia desse gênero. De forma geral, os relatos apresentam algumas características em comum: a adoção da narrativa *in ordo naturalis*, a moderação dos encômios, a opção por uma narrativa clara e verossímil, a valorização do sentido da visão em detrimento da audição, o uso de digressões, exemplos, descrições e amplificações, a recorrência a um gênero humilde ou tênue, a retratação de uma história de caráter providencialista, o domínio de termos náuticos, latinos, astrológicos, a emulação de *auctores* consagrados pela tradição retórico-poética.¹⁷ Eles devem ser lidos a partir das regras discursivas de seu tempo: quando são apreendidos como exteriores à sua própria história (reflexo da realidade, pessimismo, oposição ideológica à empresa descobrimentista, prenúncio do Barroco, originalidade estética e/ou ressentimento psicológico), normalmente deixa-se de lado seu estilo. O estilo, no caso, deve ser entendido como linguagem “fortemente regrada por prescrições de produção e de recepção”.¹⁸ As tópicos retóricas não devem ser lidas como empiria, pois esta leitura desconsidera as particularidades histórico-retóricas do discurso.

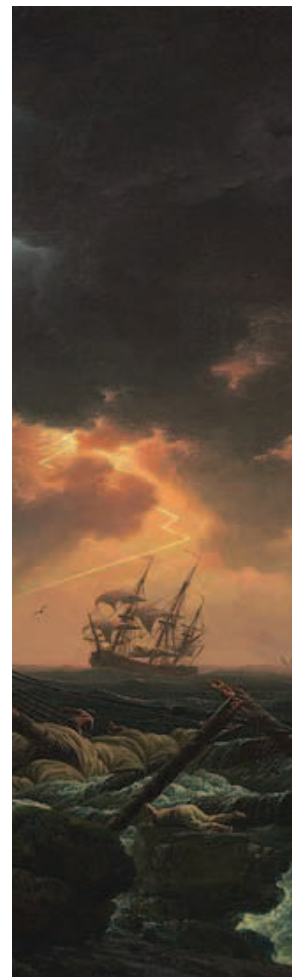
No que se refere às suas características genéricas, a relação de naufrágio pode ser lida como subgênero das formas historiográficas ou desdobramento do gênero histórico, como é o caso das crônicas, notícias, tratados, panegíricos, anais, vidas, histórias e diários. Todos esses gêneros (ou subgêneros) historiográficos utilizam lugares-comuns epidícticos, tratando-se de uma “prosa imitativo-emuladora”¹⁹ e não de transposição de realidades empíricas. A narrativa de naufrágio é trágica, ou seja, determina-se o sentido das narrativas como histórias que começam bem e, geralmente, terminam mal. A experiência trágica, no caso, pressupõe e reafirma a existência de Deus, ou seja, Deus continua atuando providencialmente no tempo mesmo quando os episódios são trágicos. Embora o poema de Corte-Real não seja uma relação de naufrágio, tampouco um subgênero da história, parece-nos verossímil que seu teor trágico deva ser lido de forma análoga, para não supor as mesmas categorias psicologizantes normalmente associadas a esses relatos.

A epopeia e a frágil condição humana

Narrar uma história de teor trágico vai contra os protocolos da poesia épica? Por outras palavras, uma matéria que tem como núcleo a fragilidade da condição humana impediria a promoção do heroico e a instrução dos seus leitores? Por fim, uma poesia voltada para episódios dramáticos poderia cumprir a finalidade de deleitar, efeito imperativo em se tratando de uma epopeia?

A proposição, como se sabe, é o princípio do poema. Nela, Corte-Real antecipou a matéria de seu canto:

Hum sucesso infelice: hum triste caso
Hum funesto discurso: a morte horrenda
Do Sepúlveda, canto: & juntamente
O miserável fim daquela ilustre
Belíssima Lianor, a quem fortuna



¹⁷ Há referências a poetas (Homero, Virgílio, Ovídio), preceptistas (Aristóteles, Horácio, Cícero, Luciano de Samósata), autoridades do Cristianismo (Jó, Davi, S. Basílio, S. Gregório, S. Paulo, S. Dionísio Areopagita), filósofos (Platão, Aristóteles, Sêneca, Estrabão, Macróbio) e, principalmente, à Sagrada Escritura (sobretudo a fragmentos do Antigo Testamento).

¹⁸ HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/Editora da Unicamp, 2004, p. 32.

¹⁹ Ver SINKEVISQUE, Eduardo. Usos da ecfraze no gênero histórico seicentista. *História da Historiografia*, n. 12, 2013.

²⁰ CORTE-REAL, Jerónimo. *Naufrágio e lastimoso sucesso de perdição de Manuel 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, op. cit., s/p.*

²¹ HOMERO. *Iliada*, v. 1. 4. ed. São Paulo: Arx, 2003, I, 2-5, p. 31.

²² HOMERO. *Odisseia*, v. 1: Telemaqueia. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010, I, 2-5, p. 13.

²³ PIRES, Francisco Murari. *Mithistória*. 2. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006, p. 162.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 166.

*Mostrou da cruel roda, o mais adverso:
Mais abatido & mais mísero estado.*²⁰

Nada de barões assinalados ainda que, na sequência, o poema assinala muitos heróis portugueses. Vários adjetivos foram empregados para amplificar a natureza trágica da matéria poética. Não há alusão à máquina mitológica, muito embora ela se mostre fundamental. O aedo deixou claro que discorre sobre “um” sucesso infeliz, “um” triste caso. Apesar de mencionar a “morte horrenda do Sepúlveda” e o “miserável fim” de Leonor de Sá, ambos os episódios se encontram associados a uma única experiência, que se inicia com um naufrágio e termina com uma peregrinação por terras inóspitas. Quando mencionou seu “funesto discurso”, no segundo verso da proposição, o poeta pode estar se referindo ao poema que escreveu, ou talvez esteja indicando a relação de naufrágio que utilizou como matéria de seu poema. Uma proposição que menciona, tão explicitamente, a condição mísera e funesta que acomete todos os homens seria uma exceção, uma ousadia indecorosa de Corte-Real, ou ainda um indício de que seu poema estaria mais para uma relação de naufrágio do que para uma epopeia?

Convém lembrar que, por intermédio das Musas, Homero cantou a gesta de grandes heróis, inventando tipos como Aquiles e Ulisses, mas versou também sobre a fragilidade humana. A preservação do feito ilustre só seria possível por intermédio do canto inspirado, que anuncia a memória e celebra o *kléos*, a fama imorredoura. Na proposição/invocação da *Iliada*, depois de pedir o auxílio da Musa, o aedo introduziu o embate entre Aquiles, filho de Peleu, e Agamêmnon, “rei dos homens”, que “aos Aqueus tantas penas / trouxe, e incontáveis almas arrojou ao Hades / de valentes, de heróis, espólio para cães, / pasto de aves rapaces”.²¹ Algo parecido ocorreu nas liminares da *Odisseia*, quando Homero mencionou as dores que Odisseu padeceu quando de seu retorno, “empenhado em salvar a vida e garantir o regresso dos companheiros”.²²

Francisco Murari Pires notou uma “contraposição agonística” entre a *Iliada* e a *Odisseia*: a primeira epopeia discorre sobre um herói jovem que parte de casa para a guerra, conquistando fama imorredoura em contrapartida à perda do regresso (*nóstos*); a segunda canta um herói maduro que da guerra retorna ao lar. A *Iliada* aborda o antes, quando Tróia estava intacta e Aquiles com vida. Na *Odisseia*, presenciamos o depois, a memória e a lembrança do luto e dos sofrimentos passados. A *Odisseia* é, para Aristóteles, uma fábula complexa porque lida com a memória e, em consequência, não poderia fugir às peripécias ocorridas no decorrer dos 20 anos do itinerário de Ulisses. O contraste se pronuncia: “enquanto aquela aponta o princípio da história do heroico, esta aponta o fim”.²³ Firma-se, portanto, a “axiologia épica”:

*A grandeza humana, realizada em sua dimensão heroica, é consequentemente trágica. A consecução dos feitos grandiosos que distingue os heróis, demarcando o domínio de honras adstrito à esfera de seu poder, comporta, entretanto, paralelamente a multiplicidade de males e sofrimentos conexos a tais feitos. A axiologia épica, assim, logo assinala, pelas lembranças inaugurais de seus Proêmios, seu enviezamento trágico, destacando o duplo aspecto portentoso que define a moira da grandeza heroica.*²⁴

Como se pode ver, males e sofrimentos integram a narrativa heroica e chegam mesmo a ser uma condição para a promoção da grandeza heroica.

Mas ainda resta sondar outra questão: narrar/cantar os sofrimentos não impediria o deleite?

Aristóteles, o livro I de sua *Retórica*, retomou a seguinte passagem da *Odisseia*: “O homem, muito depois, experimenta o prazer mesmo ao preço/ De recordar os sofrimentos, se houver muito suportado e mourejado”. Na sequência, ele afirmou que o “prazerosamente memorável não é apenas o que, quando efetivamente presente, era prazeroso, mas também algumas coisas que não eram, desde que seus resultados posteriormente revelaram-se nobres e bons”. É prazeroso, diz ele, “o simples estar livre do mal”.²⁵

Entre os romanos cogitava-se que a narrativa de infortúnios poderia igualmente causar deleite, caso tratasse de matéria alta, escrita com eloquência. É o caso de Cícero que, por meio de uma carta, pediu ao amigo e historiador Lucéio para descrever e celebrar seu consulado: “nossas desventuras te fornecerão, na escrita, uma grande variedade, cheia de um certo prazer que pode veementemente reter os espíritos na leitura, graças ao escritor que tu és”.²⁶ Ele continua:

*Nada, com efeito, é mais conveniente ao deleite do leitor que a variedade das circunstâncias e as vicissitudes da Fortuna. Ainda que, quando experimentadas, não tenham sido desejáveis, serão todavia agradáveis de se ler: a recordação livre da dor passada tem efetivamente seu prazer; com certeza, para os que não passaram por nenhum dissabor e contemplam os males alheios sem nenhuma dor, a própria piedade é agradável.*²⁷

O procedimento aludido por Cícero insistiu no prazer decorrente das vicissitudes da Fortuna e tomou a escrita eloquente como necessária à efetivação deste mesmo prazer. Logo, a história encerra conflitos e dissabores, mas propicia também o deleite, sobretudo por tratar de males alheios.

A narrativa dramática não impediria o deleite: ao contrário, ela poderia até amplificá-lo. Sendo assim, não parece haver algo que contrarie os protocolos da epopeia, tampouco que impeça a ação heroica. Embora a proposição de Corte-Real não anuncie barões assinalados, nem por isso parece sobrepujar o decoro do gênero épico.

A invocação: amplificação do drama

Na invocação, o poeta/aedo conjura o auxílio competente de uma ou mais divindades, com o objetivo de alcançar a inspiração poética. Pires mencionou que o canto “constitui dom divino, bem concedido pela divindade a agradecer aquele mortal que é particularmente distinguido como aedo”,²⁸ que cumpre o papel de mediador. Em termos de disposição, a invocação pode encontrar-se fundida à proposição, como no caso dos poemas homéricos, ou pode sucedê-la, como ocorre na *Eneida*. Os versos de abertura da *Iliada*, por exemplo, além do apelo à divindade, demarcam o tema do canto e denunciam a fragilidade humana.²⁹ Homero requisitou o apoio da “Deusa” e introduziu sumariamente a matéria poética a ser tratada: a cólera de Aquiles, inicialmente mobilizada contra o rei dos aqueus, Agamêmnon. Neste caso, a invocação não guarda qualquer individualidade em relação à proposição, como ocorre, também, na *Odisseia*,³⁰ em que o aedo invoca os auxílios da “Musa” e destaca a virtude capital do herói que vai cantar: a astúcia. O auxílio divino, neste caso, tende a oferecer fidedignidade aos feitos enredados.

²⁵ ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Edipro, 2011, livro I, 11, 1370b1-10, p. 94.

²⁶ CÍCERO. As familiares, 5, 12, apud HARTOG, F. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 157.

²⁷ *Idem, ibidem*.

²⁸ PIRES, Francisco Murari, *op. cit.*, p. 208.

²⁹ “A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles, / o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas / trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades / de valentes, de heróis, espólio para os cães, / pasto de aves rapaces: fez-se a lei de Zeus; / desde que por primeiro a discórdia apartou / o Atreide, chefe de homens, e o divino Aquiles”. CAMPOS, Haroldo de. *Iliada de Homero*. São Paulo: Arx, 2003, v. 1, canto I, v. 1-7, p. 31.

³⁰ “Do homem fala-me, ó Musa, astuto, que por muito / tempo perambulou, depois que destruiu a sagrada / praça-forte de Tróia; que viu as cidades e conheceu / o espírito de muitos homens, que padeceu sobre o mar / muitas dores em sua alma, lutando pela própria vida / e pelo regresso dos companheiros”. Cf. CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*: edição antológica, comentada e comparada com *Iliada*, *Odisséia* e *Eneida* por Henrio Morgan Birchal. São Paulo: Landy Editora, 2005, p. 83 e 84.

³¹ “Eu canto as armas e o barão primeiro,/ Que, prófugo de Tróia por destino,/ À Itália e de Lavínio às praias veio./ Muito por mar e terra contrastado/ Foi do poder dos numes, pelas iras/ Esquecidas jamais da seva Juno:/ Muito sofreu na guerra, antes qu’em Lácio/ Cidade erguesse e introduzisse os deuses:/ D’onde a gente Latina origem teve,/ D’Alba os padres, e os muros d’alta Roma./ As causas tu me conta, ó musa; dize/ Por que lesa deidade, ou de qu’ultraje,/ A rainha dos deuses ressentida,/ Passar por tantos casos da fortuna,/ Tantos trabalhos arrostar faria/ Um barão na piedade assinalado./ Cabe em peitos celestes ira tanta?” VIRGÍLIO. *Eneida de Virgílio*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, livro primeiro, p. 5.

³² Esta é uma tradução recorrente da frase latina “*insignem pietate virum*”, que integra a invocação da *Eneida*. O termo *pietate*, no caso, designa um dos atributos de Enéias. Esta categoria não deve ser revestida do sentido cristão que comumente lhe atribuímos, pois, no caso de Virgílio, um homem “piedoso” é aquele que cumpre seu destino atento aos deveres e obrigações. Enéias, herói *pius*, não contraria os deuses ou abandona sua família. Ver VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Apresentação. In: VIRGÍLIO, *op. cit.*, p. XII.

³³ PIRES, Francisco Murari, *op. cit.*, p. 243.

³⁴ CORTE-REAL, Jerónimo. *Naufração de lastimoso sucesso de perdição de Manuel 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*, *op. cit.*, s/p.

Na *Eneida*, a proposição/invocação expõe sumariamente o teor da matéria e requisita os auxílios da musa.³¹ Diferentemente de Homero, que invocou a deidade no primeiro verso da obra, Virgílio anunciou o “seu” canto, adotando a primeira pessoa do singular para divulgar a matéria poética. Só então, o poeta pediu o auxílio da “musa”, cuja sabedoria épica lhe permitiria entender o ressentimento de Juno, que tantos infortúnios lançou sobre “um barão na piedade assinalado”.³² Em todos os casos, o aedo é apresentado “como o depositário humano de um saber que é originalmente divino, o saber das Musas”.³³ Na medida em que a responsabilidade pela fidedignidade da narrativa recai sobre as deidades, a opção por ceder ou não a “verdade” depende do arbítrio das mesmas. Por outras palavras, o aedo não possui meios de investigar a fidedignidade da narrativa ditada pelas Musas, restando a ele reproduzir os desígnios e acreditar na boa intenção delas.

Em sua invocação, Corte-Real requisitou os auxílios de Deus e recusou a mitologia pagã:

*A vós ó Redentor, que nas entranhas
Puríssimas da Virgem sacra, & pia:
Vos encerrastes Deos & homem perfeito,
Intervindo em tal obra o Espírito Santo,
A vós Christo lesu que no Calvário,
Encravado na cruz por nós morrendo,
Lavastes nossas culpas na sangrenta
Fonte; aberta com a lança de Longinho.
A vós peço senhor alto socorro,
Que o de Helicon não quero, neq Apollo
Levemente me inspire o doce alento:
Dando-me saber novo, & claro engenho,
Nam lhe peço da Lyra o som suave,
Nem que o meu canto faça sonoro,
Vosso favor invoco: este só peço
Para cantar o caso acerbo, & duro
O Naufrágio espantoso, o cruel caso,
Daqueles que mil vezes submergidos
Nas procelosas ondas, la na terra
Desconhecida, foram todos mortos.*³⁴

É com modéstia afetada que o poeta solicitou a intervenção divina, recusando, assim como Camões, o auxílio das Musas e a inspiração de Apolo. Na sequência, ele delimitou seu pedido: não queria o som suave da lira, tampouco um canto sonoro, mas somente o favor divino. Por um lado, o poeta poderia estar reforçando sua modéstia, requisitando o amparo de Deus para assegurar a veracidade de seus versos. Por outro, poderia estar se referindo a um estilo médio, situado entre o canto suave da lira e o canto sonoro da tuba. No entanto, não seria este, por excelência, o lugar do gênero histórico, e não do épico? Sabemos que o poema de Corte-Real foi baseado num relato de história, recorreu à disposição *in ordo naturalis* e não se ocupou de matéria bélica, mas de um caso acerbo e duro, que se iniciou com um naufrágio “espantoso” e terminou com a morte de todos em uma terra desconhecida. Talvez seja para cantar uma matéria tão trágica que o poeta requisite o amparo divino. Neste caso, ele pode não estar

reivindicando um estilo médio, mas uma matéria média, situada entre os diálogos pastoris e as guerras da epopeia. Convém salientar que a menção à experiência do calvário estabelece uma analogia entre as experiências de Jesus e Sepúlveda, o que afasta a possibilidade de considerar “pessimista” o desfecho do poema.

Há outras quatro invocações ao longo do poema de Corte-Real, estando a primeira delas localizada no canto sexto:

*Canta tu Musa minha a desestrada,
Triste navegação, e o trabalhoso
Miseravel discurso, do mortífero
Infelice, funesto, e mau sucesso.
De Neptuno também canta a braveza:
O ímpeto, e furor do fero Éolo,
E o proceloso mar todo revolto,
Com fortes, e terribes tempestades.
Dame favor ò Musa, porque diga,
E notifique ao mundo aquela infausta
Antecipada morte, que com tanta
Razão, merece ser sempre chorada.³⁵*

No canto sétimo, deparamo-nos com outra, dirigida a Deus:

*O Deos omnipotente, ò senhor nosso
Daime agora favor, que he necessário,
Pera que contar possa aqui o perigo
Quase chegado ao fim deste receio.³⁶*

A próxima situa-se no oitavo canto:

*Agora Musa minha, agora he tempo
Que tu comigo cantes o discurso
Da peregrinação mortal, e o triste
Infortunado fim de tanta gente.
Os trabalhos, as guerras, os perigos
Sobresoltos, traições, estrago, e mortes
Da vera informação de tantos males
Pois certo sou que tu deles te lembras.³⁷*

A quarta, colocada no último canto, foi direcionada a Calíope:

*Calyope divina agora he tempo
Onde me he o teu favor mais necessário
Torname ao coração aquela força
Quem em termo tao estreito tem perdida
Concedeme vigor ao fraco espírito,
Que co a presente dor já desfallece.
A mão, e a língua guia, que recusam
Prosseguir e tratar passo tao forte
Dentro no peito geme est'alma minha,
Lastimada, e doida do ímpio caso.
Do sucesso cruel, e fim tao triste
Que aqui guardado estava a tal beleza.³⁸*

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 58.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 76.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 85.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 200.

³⁹ ARISTÓTELES. *Retórica*, op. cit., 1382a1, 20, p. 137.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, 1382a1, 20-25, p. 138.

⁴¹ *Idem, ibidem*, 1382a1, 25-30, p. 138.

⁴² *Idem, ibidem*, 1382b1, 25, p. 139.

⁴³ *Idem, ibidem*, 1383a1, 25-30, p. 141.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, 1383a1, 5-10, p. 140.

Se, de início, o poeta dá a impressão de dispensar o panteão greco-romano, logo ele desengana o leitor, pois vários deuses mitológicos participaram da experiência de Manuel de Sousa Sepúlveda e Leonor de Sá. A invocação, no caso, amplifica o aspecto dramático do episódio a ser narrado, pois o aedo pede ajuda por se julgar incapacitado de narrar, sozinho, tão trágico desfecho.

As quatro invocações referidas aparecem em momentos muito específicos do poema: a primeira antecede a partida de Sepúlveda de Cochim, rumo ao desfecho ruinoso de sua viagem. Desta vez, o poeta nomeia entidades mitológicas (Netuno, Éolo) e, mais uma vez, elenca uma série de adjetivos para amplificar o caráter trágico da matéria que vai tratar. A segunda invocação, dirigida a Deus, ocorre no momento em que o aedo precisa descrever a tempestade que abate o galeão São João. A terceira, novamente direcionada à Musa, antecede a peregrinação dos nautas, após o naufrágio de que foram vítimas. Na ocasião, ele especifica a matéria (trabalhos, guerras, perigos, sobressaltos, traições, estragos, mortes) e pede à Musa informações verdadeiras. A quarta e última invocação antecede a morte de Leonor de Sá e o desaparecimento de Sepúlveda nas matas da Terra do Natal, sendo desta vez direcionada à musa da poesia épica, Calíope. O aedo, neste caso, pediu força e vigor, pois seu espírito já se encontrava enfraquecido devido à dor e crueldade vivenciadas ao longo da narrativa.

Um drama alegórico e a éfrase

Convém lembrar que o medo é uma paixão (*páthos*), capaz de mover o homem rumo à ação (*práxis*). Aristóteles definiu o medo (*φόβος*, *phóbos*) como uma “forma de padecimento ou perturbação gerada pela representação de um mal vindouro de caráter destrutivo ou penoso”.³⁹ Nós tememos, segundo o estagirita, “aquilo que pode nos causar profundos sofrimentos e grandes perdas, inclusive nossa destruição. E mesmo isso somente se parecerem não distantes, mas tão próximos a ponto de serem iminentes”.⁴⁰ Produz medo, portanto, “tudo que se afigura como detentor de um grande poder destrutivo e capacidade de causar danos que terão como consequências profundos sofrimentos”.⁴¹ O perigo, no caso, seria a aproximação do que tememos, resultado de sinais capazes de trazer consigo um relance do perigo vindouro. Mas o que é temível? De acordo com Aristóteles, “tudo o que, acontecendo ou devendo acontecer aos nossos semelhantes, é passível de provocar compaixão”.⁴² O medo apenas se manifesta quando há esperança, afinal, ele leva-nos a deliberar. Trata-se do contrário da confiança: ambos se baseiam na expectativa, mas um espera o melhor e o outro o pior. Assim, “diante dos perigos do mar, alguns têm confiança no porvir porque não conhecem por experiência uma tormenta, outros porque a prática que adquiriram com a experiência lhes fornece os meios de enfrentar a tormenta”.⁴³ Sendo assim, os seres humanos enfrentam o perigo sem medo quando nunca tiveram a experiência do perigo ou quando dispõem de meios para lidar com ele. O medo pode, também, ser despertado por meio do discurso: para tanto, seria necessário “transportá-los para um estado em que se creiam ameaçados por alguma coisa, destacando que isso ocorreu com outros que eram mais fortes do que eles, e que está ocorrendo ou ocorreu com pessoas como eles próprios, nas mãos de pessoas que não faziam parte de sua expectativa, de uma forma inesperada e em circunstâncias relativamente às quais pensavam estar protegidos”.⁴⁴



Se o orador, para Aristóteles, poderia ser capaz de utilizar o medo para persuadir seu auditório, poeticamente seria possível inventar um cenário vívido capaz de produzir a ideia de ameaça e, como consequência, o sentimento de compaixão. A representação do mal pode ser favorecida pela figura da écfrase, destinada à produção de afetos através da “descrição verbal viva e detalhada de uma pessoa, lugar, acontecimento ou objeto que, produzindo um forte efeito visual e sonoro, causasse um consequente impacto emocional nos ouvintes daquele discurso”.⁴⁵ Seus artifícios tendem a exercer sobre o auditório um “efeito de realidade”, por meio do qual se pretende mover afeições e estimular juízos retos. Trata-se de uma relação intrínseca entre descrição (*descriptio*) e a vivacidade e clareza do que é descrito (*evidentia*), o que confere a impressão de que “o fato está acontecendo diante dos olhos do leitor” que, no caso, age como “testemunha ocular”.⁴⁶

Há diversos exemplos de écfrase presentes no *Naufrágio de Sepúlveda*, mas gostaríamos de chamar a atenção para um deles em particular, referente ao papel desempenhado pelo deus Amor, que ocupa, em algumas ocasiões, papel análogo ao de Baco na epopeia lusíada, afinal, foi ele o responsável pelo crime que justifica todos os incidentes e infortúnios ocorridos com Sepúlveda e sua família. Ele seria a transposição semântica do estado de espírito do protagonista, como adverte Hélio Alves.⁴⁷ Quando não conseguiu unir o protagonista e Leonor de Sá em matrimônio, devido à intervenção do pai da pretendente, Amor recorreu à sua mãe, Vênus, para enfrentar o “torpe, vil, baixo interesse”⁴⁸ que acabou por contrariá-lo. Quando descreveu d. Leonor, o aedo tomou sua beleza como sendo artifício divino:

*A branca cor do rosto acompanhada
De uma cor natural honesta, e pura
E a cabeça de crespo ouro coberta
Lembrança do mais alto céu faziam.
Praxitheles, nem Phidias não lavraram
De branquíssimo mármore igual corpo;
Nem aquele, que Zêuxis entre tantas
Formosuras, deixou por mais perfeito.
Não se igualava a este, antes ficava,
Abatido, e julgado e pouco preço.
Que mal pode igualar-se humano engenho
Com 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
Lhe deu perfeito, a graça se avantajá.
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.
Quem pode (sem perder-se) louvar coisa
Onde não chega humano entendimento?
Oh fortuna cruel, que fim tão triste
Guardaste para uma obra tão perfeita.⁴⁹*

Para Hélio Alves, o poder do Amor paira ostensivamente sobre homens e deidades no poema de Corte-Real, não se tratando, porém, do amor

⁴⁵ MORGANTI, Bianca. A morte de Laocoonte e o Gigante Adastor: a écfrase em Virgílio e Camões. *Nuntius Antiquus*, n. 1, 2008, p. 1.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 2. Sobre a écfrase, ver HANSEN, João Adolfo. As categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, n. 71, 2006; RODOLPHO, M. Écfrase e evidência. *Let. Cláss.*, v. 18, n. 1, São Paulo, 2014.

⁴⁷ ALVES, Hélio J. S. *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001, p. 668.

⁴⁸ CORTE-REAL, Jerónimo. *Naufrágio de lastimoso sucesso de perdição de Manuel 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*, op. cit., p. 21.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 5 e 6.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 670.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 9.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 6.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 33.

“universal e benevolente do cristianismo, mas o amor negativo, cruel e aniquilador da linguagem do desejo sexualizado”.⁵⁰ O aedo utilizou vários termos vis para defini-lo: menino “cruel”, “bravo”, “soberbo”,⁵¹ “cego”, “tirano”, “injusto”, “malicioso”, “desleal”, “falso amigo”, “vingativo”.⁵² Para perder sua aparência infantil, Amor uniu-se a seu irmão, Anteros, e juntos partiram rumo à ilha vingativa. O intuito de ambos era proporcionar o assassinato de Luis Falcão, pretendente de Leonor de Sá. Para descrever a ilha em questão, o poeta esboçou um *locus horrendus*:

*Em torno era cercada de fragosa
Intratável, ferrenha penedia,
Ouvem-se em cada parte aves noturnas
Com funesto gemido, e voz carpida.
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.
E na côncava sombra um varão fero
Pesado, melancólico, e tristonho:
De semblante cruel, de aspecto duro:
De olhos sanguinolentos, residia.
Grão contrário de Amor, de Amor se aparta
Toda coisa amorosa lhe aborrece,
Um pestífero ardor lhe abrasa o peito
O rosto envolto mostra em cor sulfúrea.⁵³*

Sendo guiados pelo “pesado, melancólico, e tristonho” Ódio, Amor e seu irmão cruzaram com a Ira:

*uma brava, fera e alta gigante
De semblante feroz e vista horrível
Mostra ânimo indignado, que mil casos
Pesados e cruéis empreenderia,
De bravo aspecto e olhos inflamados
Regando-os em veneno, arde em fúria.
Alterada, e frenética se move
Pela concavidade, e sítio estério,
E com uivos e gritos a caverna
Retumba com assento, e voz terrível.⁵⁴*

Acompanhados da Ira, seguiram rumo ao paço da Determinação, que apresentava dois rostos, um de aspecto benévolo, gracioso, humilde a afável, e outro duro, áspero, obstinado e pronto para ocasionar males, trabalhos e perigos. Optando pela segunda face, a comitiva, agora completa, seguiu rumo aos aposentos de Raunusia. Antes da chegada, porém, um ancião de aspecto grave e venerável interview, e buscou dissuadir o Amor:

*torna-te atrás ó cego moço,
Não leves mais avante tal intento,
Não vás aprisionado, que se fazes
As cousas com furor terás fim triste.
Não te entregues à cólera que induz*

Arrebatados ânimos a males,
 Olha que de tais obras, muitas vezes
 Sucede vários casos infelizes.
 O que contigo trazes deixa um pouco:
 Ficar-te-á libertado, claro o juízo,
 Que andar acompanhado de ódio e ira
 Ou uma, ou outra vez corre perigo.
 A determinação branda não deixes
 Por essa que te leva a um ímpio caso
 Olha que o movimento arrebatado
 Em grandes males é sempre homicida
 Com desapaixonados olhos anda,
 Tira deles o véu que a luz impede,
 Vais por caminho escuro pedregoso:
 Quem te leva, a um barranco te encaminha.
 Que esperas de Ódio, e Ira? Que pretendes
 Da determinação com que vais firme?
 Pois vais furioso, e cego, já te obrigas
 Passar pelo rigor de qualquer culpa.⁵⁵

O “sábio antigo”, no entanto, não conseguiu impingir-lhe o bom juízo, pois o Ódio, a Ira e a Determinação apressavam o Amor, afirmando que os dizeres de um varão caduco de nada valiam. Deixando para trás os bons conselhos, logo chegaram aos aposentos da Fúria:

Os paços de Raunusia fabricados
 Na boca estão de um longo escuro vale
 Pelo qual vem correndo com bramido
 Arrepiado, e medonho, um rio de sangue.
 Traz a funesta veia cem mil corpos
 E cem mil rostos pálidos tombando
 Em represados lagos se sumia
 Aquele objeto triste miserável.
 Os altos aposentos rodeados
 De armas, e vários modos de vingança,
 Carregado, e mortífero era o sítio:
 Com sombras e sinais de mau agouro.⁵⁶

Não há, na caverna, pintura de vivas cores, mas nódoas tristes e “mil sinais horrendos” espalhados pelas paredes, com memórias de vinganças já passadas. Ódio, ira, determinação e fúria foram os ingredientes necessários para efetivação da vingança pela qual tanto ansiava o Amor. A morte do pretendente de d. Leonor provocou murmúrios e causou indignação, mas “o tempo avaro amigo de mudanças fez tratável, e brando o duro caso”.⁵⁷ O poeta utilizou uma tópica de Cícero para afirmar que nada resiste ao tempo, nem mesmo os grandes males:

Aquilo que antes era espanto à gente,
 E o que nos assombrou ontem, já hoje
 Leve o faz parecer brando, e tratável.
 Não há tristeza grande, que não cure:
 Não há dor que com ele [o tempo] seja grave

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 33 e 34.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 35.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 36.

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 40.

*Todo o mal, e rigor, toda aspereza
Este velho cruel nos torna fácil.*⁵⁸

Vários recursos foram mobilizados para a invenção do *locus horrendus*: hipérboles, a topotesia (isto é, a descrição de lugares imaginários), prosopopeias (sobretudo por meio da personificação dos vícios) etc. Estas e outras figuras tornam a descrição mais vívida e permitem a composição de um retrato dos pecados, da fragilidade humana, o que amplifica, inversamente, a importância do heroico, da virtude, do bem. Supor que o poeta manifestava angústias provenientes de seu espírito, como queria Hegel ao valorizar uma arte não mimética, seria anacronismo, pois a arte poética de Corte-Real continua aristotelicamente protocolada, convencional, prescritiva e retórica. Não há, portanto, pessimismo ou expressão de angústia resultante de um tempo decadente, como se a epopeia fosse uma representação psicológica da empiria ou se a experiência do naufrágio fosse a face antiépica da história portuguesa. Baudelaire, como já dissemos, afirmou que a natureza é feia e não merecia ser imitada. À época de Corte-Real, a natureza era pensada como criação divina e a poesia organizava a matéria bruta da história para tirar dela o efeito edificante capaz de efetuar a instrução e o deleite do leitor. Sendo assim, não havia drama que não fosse providencial, nem poesia desprovida de medida. A régua era a tradição, os preceitos do gênero, entendidos como limites do livre-arbítrio poético. Feio, portanto, seria a falta de medida e a ausência de decoro.

Artigo recebido e aprovado em janeiro de 2019.