

Reading Literature in Portuguese

Commentaries in Honour of Tom Earle



EDITED BY CLÁUDIA PAZOS ALONSO AND
STEPHEN PARKINSON



LEGENDA

Modern Humanities Research Association and Maney Publishing

2013

— 10 —

‘Todos juntos seguiram dom Francisco’

Jerónimo Corte-Real: *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*

Hélio Alves

Todos juntos seguiram dom Francisco,
 Que diante deles vai ao repentino,
 Mui improviso e não cuidado encontro.
 Coberto de um pesado e forte escudo,
 5 Os primeiros comete; e a um que vinha
 Com devisa lustrosa e ricas armas,
 Dá-lhe um pesado golpe, outro e outro
 Lhe redobra com força e entra rijo,
 Todo aceso em furor lhe esconde a espada
 10 No meio das entranhas, pola parte
 Por onde a alma se rende mais asinha.
 Lança-se impetuoso antre os que ficam;
 Rodeia ali com força e grande pressa
 O incansável braço a todas partes,
 15 Dando muitos e feros mortais golpes,
 Assi como se vê lobo raivoso
 Que a vorace garganta tem faminta
 Da sangrenta comida, e constangido
 De dura fome, salta sem receio
 20 (Nem de bravos mastins, nem de pastores)
 Em rebanho de ovelhas temerosas,
 Fazendo nelas um mortal estrago.
 Os mouros o rodeiam num momento;
 Carrega ali sobre ele grande turba
 25 Com alarido horrendo e som das armas,
 Mas ele firma o pé, forte e seguro,
 Sem atrás o tornar, espera e sofre
 Muitos e duros golpes; como quando
 Em acendida frágua decem juntos
 30 Aqueles instrumentos trabalhosos,
 Movidos com gram força per obreiros
 Que de suor e pó negro cobertos,
 Dando golpes contínuos e apressados,
 A mal composta casa enchem de vivas
 35 E de ardentes faíscas, retinindo
 Os negros cantos e fumoso tecto,
 Assi descarregavam nele os mouros
 Mil alfanges, pedradas e zargunchos.
 Os famosos soldados que o seguiam
 40 Com tal exemplo fazem cousas dignas
 De fama gloriosa e alto nome.
 O combate travado, e a peleja,
 Acendendo-se em fúria sanguinosa,
 Altas vozes se dão na fortaleza,
 45 «Armas, armas» bradando. Logo se ouve,

Together, they all follow Dom Francisco
 Who forges ahead, precipitously,
 Without thinking, not fearing any encounter.
 Covered with a massive, powerful shield,
 The foremost attack; and to one who came
 Richly armoured with a gleaming escutcheon,
 He deals a heavy blow, a second and a third,
 With redoubled force and powerful entry.
 Ablaze with fury, he plunges his sword
 Deep in the entrails, in that part
 Where the soul yields its smallest pinion.
 Impetuously, he flings himself on the rest,
 Wielding with power and tremendous strength
 His tireless right arm in all parts of the battlefield,
 Dealing fierce, mortal blows to many,
 Just as you may see a rabid wolf
 Whose voracious throat yearns
 For bloody sustenance, driven
 By sheer hunger, it leaps without fear
 (neither of fierce mastiffs, nor of shepherds)
 in the centre of the flock of timorous ewes,
 wreaking among them tremendous slaughter.
 The Moors surround him in an instant,
 Bearing down on him in a great rabble
 With horrid clamour and sound of arms,
 But he stands firm, strong and secure,
 Without retreating, awaits and suffers
 Many, adamantine blows; just as when
 In a blazing forge there descend together
 Those cumbersome instruments,
 Wiielded with great effort by labourers
 Who are covered black from sweat and dust,
 Dealing continuous and rapid blows,
 The roughly constructed house fills with living,
 Fiery sparks, the blows reverberating
 From black corners and the smoky ceiling,
 So the Moors unleashed on them
 Countless scimitars, stones and spear thrusts.
 The matchless soldiers who followed him
 At such an example did deeds worthy
 Of glorious and well-attested fame.
 The battle joined, and the struggle
 Ablaze in its bloodstained fury,
 Loud voices arose in the fortress
 Shouting 'Arms, arms!' At this was heard,

Polos delgados ares, sonoro,
 Agudo e vivo som alvoroçado
 Do sino, que com pressa chama e brada:
 «Socorrei, socorrei». Eis vem correndo
 50 O capitão, e traz força de gente.
 Já soldados chegavam, já fidalgos
 E outros bons cavaleiros se arremessam
 No meio da batalha, que arde em fúria.

Confrontei a primeira edição (Jerónimo Corte-Real, *Sucesso do Segundo Cerco de Diu: Estando Dō Ioham Mazcarenhas por Capitam da Fortaleza* (Lisboa: António Gonçalves, 1574), pp. 139–41,ⁱ com o manuscrito autógrafo, sem data (Jerónimo Corte-Real, *Sucesso do Segundo Cerco de Dio Estando Dom Ioham Mazcarenhas, Por Capitam e Governador da Fortaleza* (ANTT, Casa Cadaval 31, s. d.),ⁱⁱ fls. 92 e 93r.), que o autor terminou antes, certamente, de 1571 e, provavelmente, antes também de 1568, para o oferecer ao rei D. Sebastião. Cf. *Jerónimo Corte-Real — Poesia*, ed. Hélio J. S. Alves (Braga — Coimbra: Angelus Novus 1998), pp. xii–xiii; Id., *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista* (Coimbra: Universidade, 2001), pp. 248–53.

A ortografia foi modernizada apenas naquilo que decididamente não implica uma diferença de pronúncia. Assim, procedi à supressão ou criação de acentos gráficos (*seguíram* substituiu-se por *seguiram*, *voráce* por *vorace*, mas *faiscas* por *faiscas*, *fragua* — substantivo — por *frágua*, *ve* por *vê*, *da* — verbo — por *dá*); supressão de consoantes duplas (*elle* por *ele* — bem como as variantes *deles*, *nele* e *aqueles*, *sonmoroso* por *sonoroso*; *sofre* tem *f* duplo no impresso mas não no manuscrito); substituição de *y* por *i* (*muy* por *mui*, *meyo* por *meio*), de *u* átono por *o* (*cuerto* por *coberto*), do *u* consonântico latino por *v* (*brauos* por *bravos*, *ouelhas* por *ovelhas*) e de *ae* por *ai* quando forma ditongo (*mortaes* por *mortais*); racionalização, de acordo com a convenção ortográfica actual, do ditongo nasal em posição tónica ou pós-tónica (*dam* por *dão*, *seguião* por *seguiam*...); colocação do hífen para separar o pronome do verbo (*dalhe* por *dá-lhe*, *acendendose* por *acendendo-se*); junção de elementos separados (*a tras* por *atrás*); e supressão do *h* em *hum/a*.

Por outro lado, conservam-se as grafias eventualmente reprodutoras da fonética, desde que autorizadas pelo impresso e pelo autógrafo, em *devisa*, *cousas*, *assi*, *decem*, *antre* (preposição), *per* e *polo/a/s* (contração de preposição e artigo). Não se fez a modernização ortográfica em *dignas* e em *continuo* (salvo no acento gráfico) porque estas formas constam dos originais, manuscrito e impresso, ainda que os motivos de Corte-Real para assim redigir fossem provavelmente etimológicos e não fonéticos como actualmente; em comparação, nas obras de Luís de Camões (m. 1579/80) e António Ferreira (m. 1569), *Os Lusíadas* e os *Poemas Lusitanos*, surge sempre *contino* e frequentemente *dino/a/s*.

O adjectivo arcaico *gram* aplicado a um substantivo feminino (v. 31) não se declinava por género, mas não há certezas relativamente à pronúncia da época (*ão* ou *ã*). Mantém-se aqui a forma ortográfica original, que permite qualquer uma das soluções fónicas.

ⁱ O exemplar da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra está digitalizado em <https://bdigital.sib.uc.pt/bg5/UCBG-R-1-3/UCBG-R-1-3_item1/index.html>).

ⁱⁱ Digitalizado na página web da Torre do Tombo, PT/TT/CCDV/31.

Borne on the light breezes, the distinct,
 Shrill, but invigorating sound of the alarm
 Bell summoning swiftly, and proclaiming
 'Rescue, rescue.' At this there comes running
 The captain, and brings reinforcements.
 Now soldiers arrive, now the nobles
 And other excellent knights pitch themselves
 In the midst of the battle that burns in fury.

Tradução de Landeg White.

Contrariamente a uma prática comum recente na edição filológica, mantenho as maiúsculas de início de verso, pois esta é não só a prática seguida em todas as obras de Corte-Real, mas é também a prática sistemática dos impressos do século XVI português. Em meu entender, não o fazer implica enfatizar, sem justificação, a sintaxe gramatical sobre a sintaxe métrica. No mesmo sentido, a pontuação foi toda revista e actualizada, mas tendo em conta a sua função, que não é só gramatical mas também prosódica. Neste sentido, em estruturas de longo curso como estas (que, na falta da estrofe, dependem do verso e do parágrafo), torna-se importante utilizar uma pontuação ligeira e aberta o bastante. Por exemplo, um único período de 16 versos, como aquele que se situa entre os vv. 23 e 38, deve poder ser apreendido à primeira leitura. Nestes casos, a pontuação moderna difere bem pouco da original, suprimindo apenas o uso arcaico dos dois pontos e a vírgula gramatical antes da copulativa, por desnecessária e até incómoda. Acrescentaram-se aspas para assinalar o discurso directo.

A acção representada

O trecho supracitado foi escolhido dentre os múltiplos versos do Canto Décimo do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, poema em vinte e um Cantos composto por Jerónimo Corte-Real (?-1588).

O *Segundo Cerco de Diu* é um poema épico sobre as qualidades de fidalgos portugueses manifestadas numa situação de sofrimento extremo tratada na maior parte dos Cantos (o cerco de Diu) e numa longa lista de casos diferentes situados em outros espaços asiáticos e também africanos. O conteúdo dos versos está representado acuradamente por resumos em prosa, antecedendo cada Canto. O acontecimento que fornece o título à epopeia de Corte-Real resulta do estabelecimento duma fortaleza costeira, junto à cidade cambaica de Diu, em 1535, como concessão do sultão Bahadur Shah aos portugueses pelo apoio militar destes contra os seus inimigos mogores. Dois anos depois, em resultado de conflitos diplomáticos, o mesmo sultão de Cambaia viria a ser assassinado pelos portugueses na baía de Diu. O primeiro cerco colocado à fortaleza resultou directamente do crime, mas as forças capitaneadas por António da Silveira resistiram com êxito ao assédio. O poema de Corte-Real, porém, não celebra este acontecimento mas sim o *segundo* cerco à fortaleza, realizado anos depois, em 1546, pelo sobrinho ou neto do sultão assassinado, Mahmud Shah, quando o comandante da guarnição era D. João de Mascarenhas. A fama do acontecimento ficou a dever-se fundamentalmente à desproporção numérica das forças: duas ou três centenas de portugueses resistiram entre Abril e Novembro às forças guzerates e turcas, formadas por milhares de homens e potente artilharia, até que um contingente militar, reunido em Goa e comandado pelo próprio governador do Estado da Índia D. João de Castro, chegou por mar a Diu e desbaratou os sitiados.

Os versos seleccionados aqui constituem parte da recreação histórica e poética duma refrega realizada num dos baluartes da fortaleza, aquele a que os portugueses chamavam 'S. Tomé'. Depois de terminado o cerco, o capitão D. João de Mascarenhas escreveu ao infante D. Luís, irmão do rei D. João III, em extensa carta de 8 de Dezembro de 1546, um relato relativamente pormenorizado do assédio. Essa carta, a mais antiga fonte conhecida dos combates, indica que o responsável pela defesa do baluarte S. Tomé, no momento deste ataque das forças sitiadas, era D. Francisco de Almeida: «...a quynnta[-feira] em acabãodo de Jãotar nos derão hum combate tão apertado como o dia de são tiago e durou grãodes três oras a este tempo estaua dom francisco d'almeida vyfyãodo no baluarte são tome com vymta cymquo omejns teue ho Jmpeto dos mouros ate que lhe de bayxo acodirão»¹. A indicação de que D. Francisco de Almeida tinha exactamente vinte e cinco homens consigo sugere que Corte-Real utilizou esta carta como fonte, pois é esse o número que, em versos anteriores, ele também aponta. O trecho trabalha, contudo, outras fontes também, históricas, retóricas e poéticas, que vai combinando como procuro indicar *infra*.

A métrica

O verso dominante em todo o poema é o decassílabo heróico, importado de Itália por Francisco de Sá de Miranda na terceira década do século XVI. Todavia, Corte-Real interpreta o ritmo e a acentuação aparentemente de modo menos livre do que o velho mestre falecido em 1558, embora não deixe, mesmo assim, de servir-se duma grande variedade de possibilidades acentuais e sonoras, geralmente para corresponder sensitivamente às acções representadas.

Por exemplo, o v. 12, *lança-se impetuoso antre os que ficam*, escande-se regularmente com as devidas elisões (lan|ça|-s'im|pe|tu|o|s'an|tr'os|que|fi|cam) e tem os acentos principais canónicos do decassílabo heróico, na 6.^a e na 10.^a sílabas, mas estes são articulados com acentos secundários, todos nasais, na 1.^a, 3.^a e 7.^a. O acento forte (na sétima sílaba) logo a seguir ao acento rítmico do decassílabo (na sexta), em princípio sinal de frouxidão no verso, dinamiza aqui fortemente a carga de sentido, mimando o ímpeto e a reintrodução do protagonista no combate 'por tmese', quer dizer, entrando a espadeirar pelo meio do grupo inimigo. Esta é a prática normal do poeta: respeitar os ditames da métrica decassilábica, aproveitando a sua plasticidade de acento, ritmo e som, amiúde com mimagem do conteúdo semântico.

Outra característica da versificação de Corte-Real é a composição por fórmulas. Pode dizer-se que a variedade rítmica do decassílabo do poeta depende mais frequentemente do aspecto formular do que este daquele. Prefere apoiar grande parte do que compõe em fórmulas próprias, provavelmente derivadas, pela maior parte, de modelos clássicos, trazendo-as à baila sempre que lhe parece conveniente. O poeta possui um repertório de fórmulas finito, mas vasto e com alto nível de mutabilidade. A simples repetição é muito rara; por norma, Corte-Real varia as fórmulas a tal ponto que, às vezes, umas chegam a ser 'contaminadas' por outras, provavelmente pela semelhança dos referentes aos quais se aplicam.

Corte-Real abdica da rima externa e propõe o decassílabo branco para todo o poema. Os textos prefaciais do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* permanecem silenciosos acerca das razões para esta opção. Já se fez a comparação com Trissino, o fracassado autor da *Italia liberata dai Goti* (1547-48), que é o precedente óbvio a recordar. A tentativa de representar na língua moderna a métrica greco-latina foi determinante para o poeta italiano; deve-o ter sido outrossim para o português, embora também seja verdade que o decassílabo branco de Trissino tem pouco em comum, estilisticamente, com o de Corte-Real. A julgar pelos momentos de intertextualidade, o grande precedente do épico português não foi Trissino mas sim uma tradução castelhana da *Eneida* de Virgílio feita por Gregorio Hernández de Velasco e impressa em 1555, com várias reedições posteriores.² O tradutor serviu-se aí do decassílabo branco nas partes narrativas, empregando a rima nas falas das personagens. Parece que o seu exemplo teve autoridade suficiente para que Corte-Real o seguisse em paralelo com o original latino e, de forma mais radicalmente classicista, sem estrofes nem rimas.

Comentário verso a verso e *verbo ad verbum*

[Abreviaturas: c. = Canto; cf. = confrontar; p. ex. = por exemplo; v. = verso;]

(1). Verso sintacticamente prosaico, sem deixar, porém, de constituir um decassílabo heróico regular, com os acentos principais na sexta e na décima sílabas. Para outro exemplo cf. v. 39. O prosaísmo aparente é uma marca do estilo poético de Corte-Real. Descende de certa interpretação renascentista acerca de como a versificação clássica (sobretudo Virgílio) se deve adaptar à língua vernácula moderna e, simultaneamente, da teoria da *sprezzatura* cortesã (Castiglione, *Il Cortegiano*), apostada em exhibir uma arte sem arte, um artifício que parece descuidado e um gosto aparentemente fácil e espontâneo.

(2)-(3). *diante deles vai*: hipérbato que, ao colocar o verbo na sílaba intermédia mais acentuada (a sexta), reforça a impressão de movimento; *repentino, mui improviso, não cuidado*: congêrie trimembre de adjectivos sinónimos, com encavalgamento. A *congeries* sinonímica agrega vocábulos ou expressões com significado idêntico, desnecessários à produção de sentido e, portanto, redundantes, que resultam numa *unius multiplicatio*, ou multiplicação da unidade de sentido para efeitos de amplificação (*amplificatio*) horizontal da expressão (em grego transliterado: *auxesis*) e encarecimento do assunto (neste caso, do carácter inesperado do encontro bélico).³

(5). No impresso de 1574: *cometeo*, causando acentuação irregular do verso e necessidade de sinalefa de três sons vocálicos (*i-a-um*). Fixei a solução do manuscrito, porque metricamente mais regular e porque não parece haver justificação para alterar o tempo verbal (o presente do indicativo) dominante no trecho.

(6). Fórmula de verso bimembre *com + substantivo e adjectivo*, em que o primeiro termo é mais longo (acentuado na 6.ª sílaba) do que o segundo (na 10.ª); cf. variante no v. 25.

(7). A unidade e projecção do violento movimento bélico são mimadas pela acumulação dos acentos sáfico (4.ª e 8.ª sílabas) e heróico (6.ª e 10.ª), e ainda pelo hiato (*golpe|outro*). *outro e outro*: expressão comentada pelo próprio texto no verso seguinte, cujo carácter repetitivo supõe *ostentatio rei*, quer dizer, a representação vívida do assunto (no caso, duas cutiladas vigorosas e idênticas entre si).

(8). *redobra*: referente ao verso anterior como significante autoreferencial, pois este é o segundo verso dos golpes da espada de D. Francisco. *entra rijo*: fórmula de final de verso, que reaparece, com ou sem variações, noutras partes do poema (*entram rijo*, c. X; *entra rijo*, c. XI; *aperta rijo*, c. XIII; *ferem rijo*, também no c. XIII; *correm rijo*, c. XVII, etc.).

(9)-(11). Fórmula sujeita a *variationes* do próprio autor, como: 'mas ele nas entranhas, pola parte / do vivo coração a espada esconde'.⁴ *todo aceso em furor*: fórmula que comparece geralmente no primeiro hemistíquio (*acesos em furor*, c. XIII, duas vezes; *que acesos em furor*, c. XVI, etc.); *esconde a espada*: aliteração. *esconde...no meio das entranhas*: encavalgamento que termina no acento mais forte do centro do verso, em sintonia com a acção que é descrita; cf. vv. 52-53. *por onde a alma se rende mais asinha*: perífrase de 'coração', parte das *entranhas* cujo dano causa a morte mais depressa (= *asinha*).

(12). *os que ficam*: os que ainda não morreram.

(13)-(14). Fórmula, empregue com variantes noutros lugares (p. ex.: *o braço rodeando a todas partes*, c. XII). *força...pressa /...incansável braço*: aliteração, mimando o sibilar da espada em movimentos rápidos no ar. *a todas partes*, fórmula de intensidade (*por todas partes*, c. XIII, *a todas partes*, c. XVIII etc.) talvez oriunda da sobredita tradução castelhana da *Eneida* de Virgílio.⁵

(15). *mortais golpes*: fórmula (c. XIII: *grandes e mortais golpes* etc.), útil para a descrição de cenas de batalha corpo a corpo, por causa da acentuação impetuosa de duas sílabas seguidas (aqui, a 9.^a e a 10.^a). Cf. vv. 28 e 33.

(16). Início de símile épico ou homérico, até ao v. 22. Concebido em imitação dum símile virgiliano (*Eneida*, IX: 59–64). Compara com a acção anterior através dum só termo (*assi*).

(17)–(18). Emprego de sons hiantes para mimar o apetite do animal. O poeta rejeita deste modo as normas da elocução retórica que consideravam a repetição de *aa* um vício de composição, por obrigar o leitor a deixar a boca aberta;⁶ pelo contrário, Corte-Real comenta implícita, figurativa e favoravelmente o próprio emprego, pois ‘hiante’ também significa ‘faminto’. *vorace*: exemplo semelhante de epítese ou paragoge num símile d’Os *Lusíadas*, referindo um touro: *o animal atroce* (I, 88). *garganta tem faminta / da sangrenta comida*: acentuando as aliterações (*n*, *m*, *nt*), este é o ponto do símile onde o poeta mais se aproxima do modelo clássico na tradução de G. Hernández de Velasco: *la garganta, ayuna / de sangrienta comida*.⁷

(18)–(19). *constrangido / de dura fome*: fórmula poética personalizada: há expressão idêntica no c. XV a propósito de aves de rapina (*constrangidas / da dura fome*) e, noutro poema, outra vez sobre um lobo.⁸ *salta sem receio*: aliteração áspera, com valor representativo ou mimético (o som do atrito no momento da arremetida); reforça a aliteração semelhante dos vv. 13–14, porquanto faz parte do símile épico.

(20). lição do MS; na primeira edição, falta a segunda preposição *de*, por lapso evidente. Utiliza a figura retórica do *parêntese* ou interposição. Na estrutura fono-semântica, a repetição do complexo sonoro *ast* debruçado sobre os acentos heróicos da sexta e décima sílabas é reforçada pelo paralelismo das partes da oração (*nem de... nem de*). Jorge de Trebizonda, em obra composta entre 1433 e 1435, assinalou a palavra latina *pastores* na *Eneida* como uma das mais adequadas a descrever acções grandes e furiosas, pela abundância de consoantes e pela abertura das vogais.⁹ Dentro do contexto verbal do símile, os substantivos *pastores* e *mastins* repetem e amplificam a versificação anterior que já imitava o lobo esfaimado, agora sugerindo *mastigação* energicamente.

(21)–(22). Cf. Os *Lusíadas*, I.68 (para emprego próximo de *temerosas* e *ovelhas*); *fazendo... estrago*: fórmula do autor, com variantes (neste mesmo c.: *nem aquele mortal, sangrento estrago*; c. XVII: *fazendo neles um sangrento estrago*; c. XVIII: *fazendo nos Cristãos mortal estrago*; idem: *um mortal e cruel, sangrento estrago*; etc.).

(23). na primeira edição: *Mouros*; mantenho a letra minúscula do manuscrito e da norma actual. A pontuação difere significativamente entre o MS e a edição: naquele há vírgula a seguir a *rodeam*, nesta colocam-se os dois pontos a seguir a *momento*. Optamos pela pontuação da edição, apenas modernizada, pois parece reflectir a última vontade do autor e é mais condizente com o facto de o cultismo *turba* do verso seguinte se referir a *mouros*.

(25). para a bimbração formular, cf. v. 6; *horrendo*: cultismo.

(26)–(27). *firma o pé...seguro*: frase de tipo formular, pois encontra-se, variada, noutros trechos do poeta; os dois versos estão divididos identicamente, com reforço da acentuação no primeiro hemistíquio (2.^a, 4.^a e 6.^a, ou 1.^a, 3.^a e 6.^a), com bimbração de adjetivos ou verbos no segundo.

(28). *muitos...golpes*: cf. comentário ao v. 15.

(28)–(36). Símile com ambos os termos de entrada e saída (*como... assi*), comparando com a acção descrita antes e depois. Algumas semelhanças com *Eneida* VIII, verso 450 e seguintes, mas sem imitação directa. Imagem parecida ocorreu ao contemporâneo Alonso de Ercilla

em *La Araucana*, c. XIV, comparando os golpes que os índios davam nas armaduras dos espanhóis com o trabalho dos ferreiros.¹⁰ Mas é o próprio Corte-Real que assinala a propriedade intelectual da sua criação, ao reformulá-la noutro poema: 'Como en las herrerías de Cantabria [...] aquellos duros yunque golpeados / con trabajo continuo y fuerza inmensa / hazen fiero sonido que ensordece / cualquiera habitacion circunvecina / la mal compuesta casa y techo humoso / de centellas ardientes ocupando'.¹¹

(30). Perífrase por 'martelos de ferreiro'; emprego de palavras longas (de três e quatro sílabas) para conceder ao verso um ritmo mais pesado e arrastado.

(31). *gram*: para a ortografia, veja-se a nota ao texto; *per*: arcaísmo = *por*.

(32). *negro*: assim também no v. 36; a imagem suscitada é a duma vívida obscuridade.

(33). *dando...golpes*: cf. v. 15; a repetição do vocabulário da acção (v. 28) no respectivo símile, intensifica o sentido e a proximidade da comparação.

(34). *a mal composta casa*: expressão repetida noutra obra (*vide* comentário aos vv. 28–36).

(35). *retinindo*: metalepse (refere-se a 'golpes' e não a 'faíscas').

(36). verso sáfico bimembre; *fumoso tecto*: cf. 'techo humoso' (*vide* comentário aos vv. 28–36).

(38). lição do MS; *alfanges*: sabres largos e curvos; *pedradas*: na primeira edição *pedras*, com hipometria; *zargunchos*: espécie de azagaias.

(39)–(41). cf. v. 1: o retorno semântico e lexical manifesta a estrutura cíclica dum longo período (vv. 1 a 41); poliptoto ou repetição semântica com alteração morfológica (*famosos/fama*) e sintáctica, para efeitos de encarecimento dos soldados e intensificação das acções heróicas; *famosos*: 'assinalados' ou 'que procuram fama'; *o seguiam*: o sentido físico passa a sentido moral na repetição, em *fazem cousas...*, seguindo D. Francisco no valor heróico (quer dizer, de acordo com o seu exemplo).

(42). Início (prótase) de novo período; a vírgula consta do MS e da edição, impedindo a sinalefa. Emprego culto do participípio do verbo (*travar*) com substantivo (*combate*) à maneira do ablativo absoluto latino, significando: 'enquanto o combate estava a decorrer, dão-se altas vozes...'.¹²

(44). *vozes se dão*: 'gritam' (cf. *Os Lusíadas*, X, 74: *vozes davam*).

(45). *Armas, armas*: vocativo em epizeuxe, segundo o modelo da *Eneida* (VII: 460 e XI: 453).

(46). no MS: *Polos ares sutis, hũ sonnoroso*; alteração do autor.

(47). Verso brilhante pela construção vocálica e sensorial; destaca-se a sequência simétrica *a-u, ii-u // a-uu, a-u*, com o semema *som* colocado ao centro;¹² funciona como primeira representação fono-semântica do toque a rebate; inicia também a aliteração em *ss* continuada no v. seguinte e rematada no v. 49.

(48). Segunda representação do toque a rebate; *sino*: o objecto representado pelas figuras do discurso dos vv. 46–49; *com pressa*: cf. v. 13.

(49). Terceira representação do sino; *socorrei, socorrei*: onomatopeia; *...corre ...corre ...corre*: paronomásia ou *adnominatio*, com significativo interesse semântico, já que a divisão sintáctica é contrariada pela unidade métrica; *eis vem correndo*: fórmula do autor, repetida no c. IX, no c. XI etc.

(50). Lição do MS: *capitaõ*; na primeira edição: *Capitam*. A fonte histórica do poeta é aqui textualmente um fragmento da crónica manuscrita de Leonardo Nunes, soldado sobrevivente ao cerco, onde se lê: '... e acodindo ha força da gente, com o capitão da fortaleza, ouve muy quente e travada escaramuça'.¹³

- (51). Início de enumeração (*soldados, fidalgos*), com epanalepse (*já... já...*).
- (52)-(53). *e outros...*: fórmula de conclusão de enumeração ou catálogo épico, segundo o modelo primevo da *Ilíada* de Homero,¹⁴ com *variatio* lexical mas não semântica (pois estes *cavaleiros* só podem ser os soldados e/ou fidalgos do v. anterior); *arremessam/no meio*: encavalgamento métrico-semântico parecido com o dos vv. 9-10; *que arde em fúria*: fórmula de segundo hemistiquio na obra de Corte-Real; cf. c. XVIII: 'em fúria ardendo', c. XIX: 'ardendo em fúria', *Felicíssima Victoria*, fl. 20r: 'que ardia en furia', etc.

Notas

1. D. João de Mascarenhas, 'Carta de D. João de Mascarenhas para o Infante D. Luís, de 8 de Dezembro de 1546', leitura paleográfica de Maria João Quintans, in José Manuel Garcia, *Ao Encontro dos Descobrimentos: Temas de História da Expansão* (Lisboa: Presença, 1994), pp. 75-84 (p. 81).
2. Publio Virgilio Marón, *La Eneida, traducción en verso del doctor Gregorio Hernández de Velasco (Toledo, 1555)* (Barcelona: Planeta, 1996).
3. Marcus Fabius Quintilianus, *Inst. Orat.*, VIII, iv, 27; Marco Fabio Quintiliano, 1997, *La Formazione dell'Oratore*, tr. Stefano Corsi, testo latino a fronte, 3 vols (Milão: Rizzoli, 1999).
4. Jerónimo Corte-Real, *Naufraio e Lastimoso Sucesso da Perdiçam de Manoel de Sousa de Sepulveda...* (Lisboa: Simão Lopez, 1594), fl. 90v.
5. Por exemplo: *obra presurosa a todas partes* (Hernández, *Eneida*, p. 128), traduzindo o original latino IV: 407.
6. Cicero [atrib.], *Ad C. Herennium* (Cambridge, MA, e Londres: Harvard University Press — Heinemann, 1989) IV, xii, 18.
7. Hernández, *Eneida*, p. 305.
8. *Naufraio*, fl. 131v.
9. *Rhetoricorum Libri Quinque*, ed. 1511, V, 483-84; *apud* María José Vega Ramos, *El Secreto Artificio: 'Qualitas Sonorum', Maronolatría y Tradición Pontaniana en la Poética del Renacimiento* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Universidad de Extremadura, 1992), p. 23.
10. Alonso de Ercilla, *La Araucana* [1.ª edição, 1569], ed. Isaías Lerner (Madrid: Cátedra, 1993), p. 423, estrofe 35.
11. Jerónimo Corte-Real, *Felicíssima Victoria concedida del cielo al señor don Iuan d'Austria, en el golfo de Lepanto de la poderosa armada Othomana* (Lisboa: Antonio Ribeiro, 1578), fl. 17v.
12. Na pronúncia da época, é possível que em *alvorçado* as vogais intermédias fossem pronunciadas semi-abertas [o].
13. [Leonardo Nunes], *História Quinhentista (inédita) do Segundo Cêrco de Dio [...] publicada e largamente prefaciada por António Baião* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1927), capítulo XIV, p. 54.
14. Por exemplo, em XVIII: 49, onde, depois duma lista de Nereides, vem a expressão 'e outras que eram Nereides...'