

O teatro de Jerónimo Corte-Real: um auto descoberto

HÉLIO J. S. ALVES¹

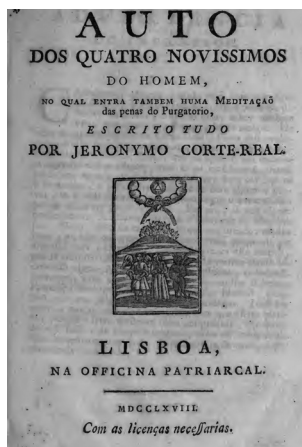
O nome de Jerónimo Corte-Real (?-1588) é total e absolutamente ignorado no campo da literatura dramática. Não se lhe conhece ou atribui uma linha sequer de escrita teatral. Nenhuma investigação sobre teatro o menciona. À parte isso, o autor deve ser considerado seriamente na história e na prática do teatro português.

Em 1768, a Oficina Patriarcal do editor e livreiro Francisco Luiz Ameno deu a conhecer ao mundo, através dum folheto impresso, um poema inédito intitulado *Auto dos Quatro Novíssimos do Homem*. Ameno fez a edição porque, num manuscrito antigo que lhe caiu nas mãos sem que nos conte como, encontrou essa obra de mérito do «grande Jerónimo Corte-Real, Poeta tão conhecido no orbe literário, como todos sabem». Ainda para valorizar o seu trabalho editorial, Ameno acrescentou na «Advertência» inicial, de modo algo provocatório, que «na opinião dos mais inteligentes destes estudos, não só na versificação, senão ainda em matéria de Poesia, (o autor) podia mui bem dar lições a (Diogo) Bernardes e a (António) Ferreira». Os nomes foram escolhidos com cuidado: sem tocar naquele que era o representante poético da Pátria, Ameno farpeava delicadamente o *establishment* literário, colocando o nome esquecido de Corte-Real na posição de candidato a um lugar no cânone que lhe era sonogado havia cento e setenta e um anos².

1 Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

2 A edição anterior duma obra de Corte-Real havia sido a tradução para castelhano, pelo poeta Pedro de Padilla. duma epopeia do autor: *La*

Depois duma longa falta de atenção ao poeta no universo editorial e crítico português — sem quaisquer reedições, sem comentários dignos de nota, sem menção sequer nos elencos seiscentistas de autores, como os de Manuel Severim de Faria e de D. Francisco Manuel de Melo — estranha-se a dedicação de Ameno a esta edição e o seu entusiasmo pelo poeta. Tendo em conta o respectivo contexto de ausências, publicar um inédito de Jerónimo Corte-Real não parece dever-se à perspectiva dum êxito comercial. Adiantarei perto do final do artigo a sugestão dum motivo mais verosímil para o atrevimento do editor. Seja como for, o intento não se repetiu. O prefácio de Ameno ao *Auto* ficou como pequeno monumento isolado duma possível reavaliação do cânone poético português com o nome de Corte-Real que poucos outros lugares publicados encontrou, e nenhum outro inédito, até ao presente.



Auto dos quatro novísimos, Lisboa, Oficina Patriarcal, 1768

Verdadera Historia y Admirable Suceso del Segundo Cerco de Diu (...) Compuesto por Gerónimo Corte Real y dirigido al Rey Don Sebastián, Alcalá de Henares: En Casa de Juan Gracián, 1597. No que diz respeito a prelos portugueses, a edição anterior de qualquer obra do poeta fora ainda mais antiga: *Naufrágio e Lastimoso Sucesso da Perdição de Manuel de Sousa Sepúlveda...*, Lisboa: Simão Lopez, 1594.

A edição da Oficina Patriarcal começa por um «Epigramma aos Enganos da Vida» em jeito de preâmbulo, duas estrofes em oitava-rima. Tudo indica que Ameno encontrou o epigrama com os *Novíssimos* no manuscrito que compulsou, e achou, por razões não somente atendíveis mas coerentes, que deveriam pertencer ao mesmo conjunto. É curioso que o duplo epigrama apareça copiado em dois manuscritos quinhentistas, o *Cancioneiro de Corte e de Magnates* e a *Miscelânea Pereira de Fóios*, sem que até hoje se tivesse identificado a relação destas cópias com o texto publicado por Francisco Luiz Ameno³. Não há dúvida, porém, que se trata do mesmo epigrama, com variantes muito pouco significativas. O resto do texto, os *Novíssimos* propriamente ditos, está composto invariavelmente em decassílabos brancos, a forma preferida do autor nos poemas longos impressos com o seu nome no século XVI.

Quer o epigrama em oitavas, quer os decassílabos brancos dos *Novíssimos*, deixam marcas estilísticas certas de pertencerem a Jerónimo Corte-Real. Uma comparação dos segundos com as obras seguramente do autor identifica um mesmo método de composição por fórmulas, uniforme e individual⁴:

3 A relação não é assinalada pelos editores modernos dos dois manuscritos: *Cancioneiro de Corte e de Magnates: ms CXIV/2-2 da Biblioteca Pública de Évora*, a/c Arthur Lee Francis Askins, Berkeley: University of California Press, 1968, fls. 144v-145r; *Miscelânea Pereira de Fóios*, a/c José Miguel Martínez Torrejón, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, p. 213.

4 O meu método comparativo é semelhante àquele que Afrânio Peixoto, num ensaio clássico de intenções diferentes, aplicou a Camões («O Parnaso, de Camões, fonte d'Os Lusíadas», *Ensaíos Camonianos*, Coimbra, 1932). Parece-me um método válido para aferição provável de autorias, desde que utilizado com cuidado e sobretudo com consciência plena da imitação como matriz compositiva dos poetas quinhentistas.

O Teatro de Jerónimo Corte-Real: um auto descoberto

<i>Auto dos Novíssimos do Homem - I. A Morte; II. O Juízo; III. O Inferno (e Purgatório); IV. O Paraíso</i>	<i>Segundo Cerco de Diu (SCD), Felicíssima Victoria de Lepanto (FVL), Sepúlveda e Lianor (SL) seguidos do n.º do Canto;</i>
E transitórios bens tão pouco firmes (I)	Caduca, transitória e pouco firme (SCD, XVIII)
De acerbíssima dor e mortal ânsia (I)	Trespasado de dor e mortal ânsia (SCD, IX)
Quando a última hora e final termo	Ultimo triste termino llegados (FVL, VII)
A teu próximo vires já chegado (I)	Chega a última hora e final termo (SL, III)
Ali verás... os beiços negros (...)	A boca meia aberta, os beiços negros, Amarelo na cor, inchado o peito,
Verás o peito inchado, os membros lassos, O anélito apressado, a cor defunta. (I)	O alento apressado, os membros frios (SCD, XIV)
Levado com funebre e triste pranto (I)	Mas neste bruto e tão funebre pranto (SCD, XIX)
Verás das sepulturas levantar-se	Atónitos, pasmados, e as entranhas (SCD, XVIII)
Corpos de grandes tempos consumidos, Atónitos, pasmados, aguardando (II)	Viu frias e funestas sepulturas Abertas, e viu nelas levantados (SL, X)
Puseram todas suas esperanças (II)	E quem tem postas suas esperanças (SCD, XII) Tem postas todas suas esperanças (SCD, XVI)
... com tal rugido	... con tal ruido,
Qual faz o ferro aceso posto na água (III)	Qual haze el encendido hierro en agua (FVL, IV)

Cuidarás no trabalho e grave afronta (I)	Causava-lhe o trabalho um suor grosso (SCD, VI)
... padecendo / uma dor e trabalho... (I)	... padecendo / gravíssimos trabalhos (SCD, IX)
Padecendo um trabalho e afronta imensa, Os verás de suor todos cobertos (III)	Que de suor e pó negro cobertos (SCD, X) ... sofrendo / estes fidalgos um trabalho imenso (SCD, XIII) Sofre trabalho imenso e sempre anima (SCD, XVIII) ... padecendo uma tormenta / de grande afronta (SCD, XIX) ... com trabalho / e grandíssima afronta dos remeiros (SCD, XX) ... sofrem / muitas feridas e um trabalho imenso (SCD, XXI)
Com gritos vão favor em vão pedindo (III)	Favor pedindo a quem com brandos rogos E lágrimas lhe vai favor pedindo (SCD, XX)
Nem o ardor furioso do molesto, Calmoso, intolerável, duro estio (IV)	Os acesos ardores do molesto, Intolerável, duro, seco Estio (SL, VII)
Não troques sempiternas alegrias Por tristezas e choros sempiternos (IV)	Trocaste gozo y gloria sempiterna Por afflicción, tristezas y amargura. (FVL, V)

Trata-se da mesma oficina poético-estilística em decasílabos, não havendo motivos discerníveis para pensar numa contrafacção. O epigrama, embora rimado, também deixa adivinhar facilmente, pela configuração estilística, a presença do mesmo autor. É uma mesma preferência pela expansividade de expressão, pela bimembração amplificadora («uma mortalha horrenda, um som choroso»), pela acumulação adjectival («mortal, caduca, fraca e esvaecida»), pela eficácia sensitiva do encavalgamento. E é também a semelhança concreta de

«O alto, o baixo, o fraco e o poderoso (...) E todos em geral no passo forte / uns mesmos acidentes têm da morte» com um dístico, também de oitava-rima, no *Sepúlveda e Lianor*, Canto XIV: «Que o pobre, o rico, o fraco e o que é mais forte / São todos em geral iguais na morte». O *Auto dos Novíssimos* pertence pois, sem disputa, a Jerónimo Corte-Real.

Comparo o *Auto* ao relevo poético-religioso de Torquato Tasso nos *Sete Dias do Mundo Criado*, ou de John Milton no *Paraíso Restituído* e no *Sansão Agonistes*. O poema de Corte-Real é bastante mais breve do que qualquer dos referidos, mas parece ter uma posição equivalente no conjunto da obra: não é a sua obra máxima, mas não deixa de ser uma obra-prima. Não se sabe quando o *Auto* foi escrito, mas é-lhe indiscutível a maturidade estilístico-formal, patente em parágrafos como este, com estrutura circular e um rigor musical e descritivo ímpares, bem próprios do seu autor:

Ó alma minha, cega, descuidada,
Quem te traz enganada? Quem perdida?
Que fundamentos fazes dos enganos
E transitórios bens tão pouco firmes?
Torna já sobre ti, dispõe-te um pouco
A cuidar naquela hora, áspera e dura,
Cheia de medo, horror e grande espanto,
De acerbíssima dor e mortal ânsia.
Cuidarás no trabalho e grave afronta
Que terás, alma minha, quando vires
Os mal gastados dias acabados
E a conta que hás-de dar, estreita e certa,
Quando a última hora e final termo
A teu próximo vires já chegado.
Olha aquela agonia e grave angústia
Doutra alma que ali está a ti semelhante:
Verás o triste corpo padecendo

Uma dor e trabalho incomportável
E o denegrado rosto rodeado
De suor copioso, lento e frio;
Ali verás os olhos traspassados,
Nadando em morte já, e os beiços negros;
Na garganta ouvirás um som funesto
Que diz: «Outro tanto a ti se aguarda»;
Verás o peito inchado, os membros lassos,
O anélito apressado, a cor defunta.
Verás um grão tremor quando se rompe
Este corpóreo véu, e a alma se arranca.
O mesmo hás-de passar, não o duvides,
Ó alma descuidada; e pois é certa
Esta dura batalha, quem te engana?
Porque não estás para ela prevenida?

As informações recolhidas sobre a solidez estilística do *Auto* sugerem que foi composto numa fase próxima do *Segundo Cerco de Diu* (MS 1568; *princeps* 1574) — donde parece tirar a maior parte das coincidências textuais. A inclusão numa parte dos Novíssimos dedicada ao Purgatório faz pensar numa relação directa com alguma Confraria das Almas, um tipo de organização religiosa cada vez mais difundido em Portugal a partir da conclusão do Concílio de Trento; talvez o *Auto* seja resposta a uma encomenda. O quadro de S. Miguel e as Almas que se encontra na igreja de Santo Antão em Évora, atribuído a Corte-Real (apesar de ter sofrido repintes desfiguradores), pode ser do mesmo período — o do restauro da igreja depois do terremoto de 1568 — mas é também certo que a centralidade do tema do Purgatório na pintura contrasta com o espaço relativamente secundário que o mesmo tópico possui no *Auto*. Enfim, por enquanto podemos apenas afirmar com segurança que a peça data do período que vai desde 1564 (ano da adopção dos decretos tridentinos, sem qualquer restrição, em

Portugal) à morte do autor em 1588, possuindo maior probabilidade de redacção a década de 1570⁵.

«Não desprezes este escrito, por se intitular *Auto*», escreveu Francisco Luiz Ameno na advertência. No único estudo sério até hoje feito desta obra, Luís de Sá Fardilha depreendeu daquela afirmação «que o título corresponde ao que constava no manuscrito, uma vez que o interesse específico do editor parecia recomendar um outro, mais atractivo e/ou digno»⁶. Por sua vontade, Ameno tê-lo-ia substituído por outro menos humilde e mais adequado à gravidade do tema e à qualidade do autor quinhentista; manteve *Auto* porque decidiu conservar o nome original. Obnubilado, porém, pelas regras sociais do seu tempo, que marcavam as diferenças de classe também na literatura, o editor não parece ter pensado no sentido teatral do termo e, por conseguinte, do texto. E, no entanto, a vocação dramática do *Auto* de Corte-Real sobressai.

Os Novíssimos aparecem representados no texto com uma vividez interpelativa que não pode deixar de ser destacada. É certo que, como assinala Fardilha, se trata duma encenação toda virada para o íntimo, toda interior⁷; contudo, os recursos de que o poeta se serve para essa interiorização são espectaculares, quer dizer, carregados de exaltação áudio-visual. O transcendente é realizado literariamente como imanência. O locutor convida a própria alma não apenas a pensar, mas a ver e ouvir

5 Já muito depois de concluída a redacção deste texto, tomei conhecimento, por intermédio do Prof. Vítor Serrão, de que Corte-Real foi juiz da Irmandade das Almas de Santo Antão, segundo um documento da época descoberto no Arquivo Distrital de Évora (cf., do autor, *Arte, religião e imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, 1578-1602*, Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2015, p. 181, n. 329).

6 Luís de Sá Fardilha, «O 'Auto dos Quatro Novíssimos do Homem' de Jerónimo Corte-Real» in AAVV, *Os «Últimos Fins» na Cultura Ibérica dos Sécs. XV a XVIII*, Porto: Faculdade de Letras do Porto/Instituto de Cultura Portuguesa, 1997, pp. 187-204. A citação encontra-se na página 188.

7 Fardilha, *op. cit.*, p. 203.

cenar concretas. As abstrações e conceitos são reduzidos a um mínimo; «cuida» e «verás»; ao veres, «cuidarás». As palavras criam uma superfície quase tátil de tão sensorial, uma arte que pressupõe a inseparabilidade do pensamento e dos sentidos. Embora neste poema a perspectiva seja lírica, a da «alma minha», a forma não é lírica, mas sim dramática. O sujeito interpela-se com a linguagem fenoménica dos sentidos, a voz, o ouvido, a vista, até mesmo o gosto — «se debruçam com pena, recolhendo / nas bocas a torpíssima vasura» — e o olfacto — «brancos lírios estilam um suave, / preciosíssimo bálsamo cheiroso» —, reduzindo ao máximo a intelectualização congeminativa e acentuando a comunhão de experiências e sensações.

Há sinais claros de teatralidade na peça, sobretudo numa teatralidade bem situada na sua época. A estrutura do *Auto* é a do cortejo; no caso, de imagens, de *loca* da memória cultural. Depois do intróito, constituído pelo duplo epigrama, vêm as imagens sucessivas de cada um dos Novíssimos, a Morte, o Juízo Final, o Inferno, o Purgatório (com o título à parte de *Meditação sobre as Penas do Purgatório*) e, para terminar, o Paraíso, cada uma das cenas constituída por vários detalhes — aparecem, por exemplo, enumerados os diversos tipos de pecadores e seus castigos, no Inferno, ou de grupos de bem-aventurados, no Paraíso. O soliloquio debruça-se sobre cada uma das imagens, apontando-as à memória cultural («detenha-se a memória» nestas coisas, diz-se no início) e convidando à reflexão a partir delas. A narrativa é geralmente subordinada à descrição, mas há momentos de excepção, como o Segundo Novíssimo, onde o Dia de Juízo é contado como uma sequência temporal. Em tudo isto, a apóstrofe da alma, cuidadosamente ritmada ao longo da peça, é outro instrumento de teatralidade, chamativo à participação de cada espectador interpelado na segunda pessoa do singular, quase sempre de forma veemente: «ó alma minha», «imagina, alma minha», «ó alma, grita, grita» etc.

O estilo formular, que já observámos, induz a conceber uma récita oral memorizada. As imagens sucedem-se umas às outras sobretudo por justaposição, mas não faltam mnemónicas

para ajudar o locutor. Com excepção do primeiro, iniciado por uma breve ode à necessidade de despojamento da vida mundana, cada Novíssimo começa com uma recapitulação dos Novíssimos anteriores, sob a fórmula «depois de» ou «após». No caso do Terceiro, o locutor-representador aproveita os dois últimos versos do Novíssimo anterior, onde os condenados ficam encerrados nas trevas infernais, para os retomar e acompanhar Inferno adentro. Naturalmente, a revisão mais extensa faz-se no início do Quarto e último Novíssimo, lembrando a Morte, o Juízo, o Inferno e o Purgatório. Outras técnicas de memorização estão claramente incorporadas no texto: os *loci communes* a que o tema se presta muito, a divisão clara das partes ou andamentos, sempre com os devidos «marcadores», e as anáforas constantes («ali... ali», «verás... verás», «não deixes... não deixes» etc.).

O *Auto* de Corte-Real deve passar a fazer parte, portanto, do *corpus* histórico dos solilóquios dramáticos da literatura portuguesa. Com a duração normal dum auto breve, pouco mais de 500 versos, nem é sequer especialmente longo para desempenho em palco — um só monólogo do *Rei Torrismondo*, tragédia em cinco actos de Torquato Tasso, tem mais de 300 hendecassílabos; a *Pregação* de Abrantes, de Gil Vicente, tem quase 400 versos castelhanos de arte maior. O *Auto* de Corte-Real é certamente um auto religioso comparável, por um lado, a *Alma* e *História de Deus*, nos seus aspectos doutrinários postos em forma dramática, e, por outro, à fala de Santarém sobre o terremoto que Gil Vicente designou, precisamente, de *auto* na carta a D. João III que a acompanhou. O *Auto dos Novíssimos* é efectivamente um *auto* com todas as marcas de dramaticidade.

Mais: a peça é um *auto de moralidade* de intuito didáctico, com pelo menos três aspectos diferenciadores importantes: serve-se do verso decassilábico de importação italiana em vez do tradicional ibérico; aborda um tema religioso de forma completa e sistemática, mas sem inclusão da vida de Cristo nem do primado da Igreja; e não é alegórico. Neste sentido,

o *Auto* de Corte-Real constitui uma actualização moderna da moralidade, uma experiência original de subgénero poético-dramático. Não houve reflexo substantivo dessa actualização na continuidade histórica do teatro ibérico, uma vez que a forma triunfante mais próxima a suceder-lhe, o *auto sacramental*, é todo ele alegórico, conceitista, eucarístico e escrito sobretudo em verso de redondilha ou em combinações métricas. Este modo de produção teatral, tão separado já das moralidades medievais mas ao mesmo tempo tão distinto do teatro alegórico do Barroco; esta poética extraordinária que, partilhando formas do auto e do monólogo à maneira de Gil Vicente e antecipando o primado da imagem e sensorialidade na arte dum Calderón, está longe de coabitar com qualquer deles — tornam o *Auto* de Corte-Real exemplar único, sem descendente, do auto religioso português do Renascimento.

Corte-Real conserva o acto único, dividido em cenas, do auto tradicional, mas imprime-lhe um cunho naturalista que afecta, inclusive, as afirmações de teor filosófico-religioso, nunca personificadas nem remetidas para sentidos segundos. A própria imaterialidade comparece como se tivesse natureza física. Vejam-se, por exemplo, estes versos do Paraíso:

Não há trevas nocturnas, nem mudança
De tempos diferentes e contrários,
Mas Deus, de Deus gerado e procedido,
Luz de luz verdadeira, eterna e viva,
Ali verás, ó alma minha;

ou estes:

Ali Anjos e os homens serão todos
Na divina Cidade companheiros.
Alegrar-se-ão em ver a fermosura
Da terra já purgada e transparente.
Gozar-se-ão vendo o mar sem movimento,
Serenos, claros, puros e cristalinos.

O *Auto* está escrito como se duma sucessão de paisagens se tratasse. A própria Jerusalém Celeste é percebida como uma espécie de corpo sideral. A energia poética da peça decorre sobretudo desta descrição detalhada de quadros imaginados. Imagens extraordinárias do Paraíso, as dos anjos e homens como «todos companheiros», da «terra purgada e transparente», do «mar sem movimento», produzem uma profunda satisfação interior e uma conclusão «optimista e confiante» ao *Auto*⁸. Acresce que o carácter expressionista da peça — o apodrecimento dos corpos na Morte, as almas do Juízo desfiguradas pelo medo, aquelas que entram no Inferno despenhando-se na aspereza carcomida, entre tantas outras imagens — não se enquadra na caracterização do maneirismo epocal⁹. A ausência de introspecção intelectualista e melancólica, de tristeza ou de desencanto endémicos, a luz que se sucede definitivamente às trevas, para não falar na renúncia aparente ao artifício, sobretudo à metáfora e ao oxímoro, opõem a obra de Corte-Real, enfim, à categoria estética e periodológica do Maneirismo.

Na função que parece deter na carreira literária, é difícil evitar uma comparação dos *Quatro Novíssimos* com *Babel e Sião*, as redondilhas sobre o Salmo *Super flumina Babylo-nis*, de Camões. Ambos os autores acompanham a doutrina

8 Os adjectivos acerca da conclusão do *Auto* são de Fardilha, *op. cit.*, p. 203.

9 O maneirismo na poesia portuguesa, *grosso modo* atribuído aos anos 1550-1620, é caracterizado por Vítor Aguiar e Silva das seguintes formas: «Seres introvertidos, os maneiristas criam uma poesia de teor psicologista e moral, de cunho reflexivo ou meditativo, donde estão ausentes a alegria de viver na terra, a confiança e o optimismo, a serenidade perante o fluir da vida» (*Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971, p. 267); «o Maneirismo – uma arte introspectiva, guiada pela inquietude do olhar interior, estilisticamente dominada pela expressão oximórica e pela dialéctica dos conceitos» (*Colheita de Inverno. Ensaios de Teoria e Crítica Literárias*, Coimbra: Almedina, 2020, p. 341).

religiosa trabalhada, antes deles, por teólogos e poetas; ambos escolheram fontes e temas da maior gravidade cristã para, através deles, se manifestarem individualmente; ambos lidam com a questão dos últimos fins da humanidade, dos destinos da alma além da morte. Mas claro que os indivíduos que se manifestam através dos poemas são muito diferentes: *Babel e Sião* encontra-se em registo lírico, quase autobiográfico, apresentando várias das principais perplexidades expostas na obra de Camões para lhes conceder uma solução intelectual definitiva. A individualidade dos *Novíssimos* está antes no carácter não confessional, na maneira, exterior e sensorial, de Corte-Real reflectir as coisas do espírito. As diferenças de método são radicais¹⁰, mas os dois autores fornecem uma compreensão e uma ordem justas, nos campos da *imitatio* e do catolicismo tridentino, às suas poéticas e mundividências.

Se não deve pôr-se em dúvida a ortodoxia católica da glosa lírica de Camões¹¹, a figuração cénica do *Auto* de Corte-Real contém difracções de relevante significado em relação à doutrina contra-reformista da época e católica romana de hoje. No caso da *Morte*, Corte-Real concentra-se no comportamento do corpo do moribundo e na saída penosa da alma

10 Referindo-se a *Babel e Sião*, Maria Vitalina Leal de Matos escreveu exactamente que «esta poética não é apreensível ao nível dos sentidos; não envolve uma beleza sensível» (*Ler e Escrever*, 1987, p. 60), um dos aspectos em que a glosa de Camões se distingue grandemente do *Auto*.

11 Jorge de Sena escreveu estas palavras infelizes acerca do sentido das redondilhas de Camões: «a paráfrase camoniana é condigna coroação da especialíssima fé que estrutura *Os Lusíadas*: judaica, cabalística, e cristológica, sem apelo à Igreja e ao que ela significava» (*Trinta Anos de Camões*, vol. 1, Lisboa: Edições 70, 1980, p. 128). Sena desejava muito que Camões tivesse pensado doutra maneira, mas as expressões da Igreja Militante são várias na obra poética (incluindo *Os Lusíadas*) e *Babel e Sião*, além de se servir duma metáfora tradicional para significar a fé do sujeito na Igreja de Pedro, culmina em repetidos apelos à Graça em meio a claríssima violência penitencial.

do defunto, sem a presença dum sacerdote, sem os últimos ritos e com a quase total invisibilidade dos circunstantes. Pôr em primeiro plano a degeneração e sofrimentos do corpo, e ignorar o oficiante e os sacramentos, destoa dos princípios tridentinos. No último *Novíssimo*, o Paraíso, o clímax surge na evocação da Virgem, com alusões à oração medieval *Salve Regina* e uma explícita remissão para Maria como caminho autónomo e soberano da salvação, com grande destaque em relação à Trindade. Tal concepção era considerada pelo menos heterodoxa, senão herética. Em todo o *Auto* não existe uma única referência à Igreja Católica ou à sua intercessão salvífica; não há Papas, não há prelados, não há presença alguma de hierarquia eclesiástica. A alma parece ter parte única no que lhe vier a acontecer¹². Paralelamente, é manifesta no *Auto* a presença, no plano teológico, da doutrina do livre-arbítrio. No entanto, o texto não inclui qualquer referência explícita à Graça; é o sujeito humano que Corte-Real encena como se fosse agente e comandante da sua possível redenção. Não se trata aqui, parece-nos, duma adesão mais ou menos oculta a uma forma de neopelagianismo¹³. Parece-nos, isso sim, que o *Auto* se integra nas correntes do mais puro pensamento antropoteológico do humanismo renascentista, aquele que duvida da capacidade do aparato sacramental para a busca da plenitude

12 A carta *Placuit Deo* aos bispos da Igreja Católica da Congregação para a Doutrina da Fé, de 2018, é clara: «O lugar onde recebemos a salvação trazida por Jesus é a Igreja» (V, 12).

13 Noutro ponto da obra, Corte-Real mostra saber perfeitamente que o pelagianismo era doutrina considerada falsa e herética («Aquele viu também que falsamente / afirmava bastar o livre arbítrio /pera que o homem bem obre, e só se salve / sem nesta obra intervir a graça divina./Davam-no a conhecer latinas letras /que Pelagio deziã ser...»; *Sepúlveda*, Canto XI). No entanto, para além da estranha hipermetria do verso onde a graça divina é mencionada, nada impede o autor de ter secundarizado a Graça para os propósitos didáticos e interventivos do *Auto*, independentemente das crenças pessoais. Era, porém, perigoso...

espiritual, mas afirma e sublinha a vontade humana racional como directriz dessa procura.

Não sabemos se estas características podem explicar o facto de o *Auto* não ter sido impresso, nem sequer referenciado, antes do fim do monopólio do tribunal da Inquisição sobre a censura de livros em Portugal. Será meramente fortuito o facto de a peça ter sido impressa precisamente em 1768, ano de criação da Real Mesa Censória pombalina que foi símbolo duma nova centralidade na protecção política do Estado absolutista e dum menor empenho na censura de matéria religiosa? Não sabemos também por que outras razões o *Auto* de Corte-Real, além de nunca ter sido observado como a peça dramática que é, sofreu as mais extraordinárias condenações nos cadafalsos da história e da crítica. Teófilo Braga, o primeiro historiador literário português moderno, escreveu que o *Auto*, «apesar do seu título dramático, é um insípido poemeto de um catolicismo sem ideal», «destituído de senso poético» e, para cúmulo, «documento de um cérebro decaído, a quem a preocupação católica da morte agravou mais a senilidade»¹⁴. Aquilo mesmo que pode ter prevenido a circulação impressa do *Auto* na época da Reforma Católica parecia, na ascensão do Republicanismo, crime de fanatismo religioso. De todo o modo, os demais historiadores literários nem sequer lhe mencionam a existência. O que explicará tanto ódio e tanta rejeição?

Visto de fora, o *Auto* não teve um aspecto tão negativo: Aubrey Bell reconheceu-lhe *some intensity* e, embora desfavoravelmente, atreveu-se a compará-lo a concepção e o estilo ao *Inferno* de Dante¹⁵. Mas foi Jorge de Sena quem, em texto de 1961, intuiu modernamente o valor estético do *Auto* e o

14 História de Camões. Parte II Eschola de Camões. Livro II Os poetas épicos, Porto: Imprensa Portuguesa, 1875, pp. 541-2.

15 *Portuguese Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1922, p. 188.

declarou como obra de grande poeta¹⁶. Hoje podemos acrescentar ao justo juízo de Sena um esforço no sentido de incluir a peça de Corte-Real no repertório renascentista da literatura dramática portuguesa.

16 «Camões e os Maneiristas», suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, Novembro de 1961; artigo coligido em Jorge de Sena, *Trinta Anos de Camões*, vol. 1, *op. cit.* A referência ao *Auto* de Corte-Real encontra-se na página 58.