

# O DECORO E A CONSTRUÇÃO DO REALISMO NO CANTO V DE *OS LUSÍADAS*

Lourival da Silva Burlamaqui Neto<sup>1</sup>

## RESUMO

Este artigo defende a tese de que o realismo do canto V de *Os Lusíadas* possui uma motivação social. Inserido em um contexto monárquico, Camões não poderia apresentar a viagem de Vasco da Gama às Índias segundo os alvitreiros de sua imaginação, sob o risco de, ao expor personagens históricos em peripécias fantasiosas, ser considerado incongruente ou inverossímil. Dessa forma, era preciso que o poeta endossasse as opiniões já aceitas sobre essa incursão, impondo apenas variações formais e algumas modificações de conteúdo. Como as obras historiográficas que lhe serviam de fonte possuíam longas exposições de povos e plagas orientais, o canto V do poema acabou reverberando esse descritivismo geográfico. Demonstra-se, então, que o vínculo entre *Os Lusíadas* e as crônicas dos historiadores não é fruto apenas do desígnio consciente de um poeta que haure temas para seu poema em um texto matriz, mas uma imposição da poética coeva prevista na definição de *decoro*. Recorre-se, para a comprovação dessa ideia, à teorização de António José Saraiva (1972) sobre o poema épico, à exposição e exemplificação do conceito de *decoro*, relacionando-o com o reduzido espaço de produção, circulação e consumo das belas letras em sociedade monárquica, e à análise de algumas estrofes desse canto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Realismo. Decoro. *Os Lusíadas*.

## ABSTRACT

This article defends the thesis that the realism of fifth canto of *The Lusíads* has a social motivation. Inserted in a monarchic context, Camões couldn't presents the Vasco da Gama's travel to the Índia according to his imagination, under the risk of, exposing historical characters at fanciful adventures, be considered incongruous or unlikely. In this way, was necessary that the poet endorse the accepted opinions about this incursion, imposing just formal variations and some changes of contents. How the historical works that served him as his source had expositions of oriental nations and countries, the fifth canto of the poem reverberated this geographic descriptivism. We demonstrated that the link between *The Lusíads* and the chronicles of historians doesn't come from the conscientious desire of a poet that

---

<sup>1</sup> Graduado em Licenciatura Plena em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí (2012). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (2015).

seeks themes to his poem in another text, but it's an imposition of coeval poetic expected at the definition of *Decorum*. We resort, to prove this idea, to the theorization of António José Saraiva (1972) about epic's poem, to the exposition and exemplification of decoro's concept, relating him with the diminished space of production, circulation and consumption of the texts in a monarchic society, and to the analysis of some stanzas.

**KEYWORDS:** Realism. *Decorum*. *The Lusíads*.

## 1 O poema épico e a ambiência renascentista

António José Saraiva (1972, p. 147-154), tendo em vista fins didáticos, propôs a divisão das epopeias em dois grandes grupos. O crítico português nomeou o primeiro grupo de *epopeias primitivas* e o segundo, *epopeias de imitação*. Na primeira categoria estariam inclusos os textos que foram compostos quando um povo ainda não se enxergava como estado, encontrando-se em processo de conquista e definição do próprio território. Outras características marcantes nesse conjunto de obras eram a personificação das forças da natureza e a crença de que a vida era uma grande teia urdida em cada ação humana. Nessa classe estariam inclusos os poemas homéricos e as canções de gesta mediélicas.

Na segunda categoria, por sua vez, se fariam presentes os poemas que foram escritos quando uma noção de estado, não necessariamente a concepção moderna, já estava em vigor. Segundo Saraiva, para essas sociedades, a guerra era uma atividade dentre varias outras que existiam na vida civil. Assim, os homens que decidiam segui-la não o faziam por uma questão de sobrevivência própria, mas pela sensação de pertencimento a um estado que, por vezes, estava sublimada no pressentimento de um destino grandioso para o mesmo. O crítico português pondera que tais indícios sócio históricos reverberariam nas *epopeias de imitação*. Nesses textos, a imagem do herói presente nos poemas homéricos, ou seja, o homem que a cada atitude expunha o âmago de seu ser, era apagada. Em seu lugar, surgia um protagonista de individualidade arrefecida, mas que parecia carregar o anúncio de uma glória vindoura. Nessa segunda classe estariam presentes a *Eneida*

de Virgílio e a grande maioria das epopeias renascentistas que a tomavam por modelo, inclusive *Os Lusíadas*.

Essa categorização de Saraiva tem o mérito de, perquirindo o reflexo do contexto político no interior da obra, apresentar o âmago desses textos e ressaltar os influxos lançados por essas circunstâncias sociais à construção dos personagens. O cotejo entre as proposições da *Iliada* e da *Eneida* coaduna a posição do autor português. Os versos que sucedem a invocação no texto grego<sup>2</sup> apresentam como tema central a *menin*, a fúria de Aquiles, enquanto no épico de Virgílio é a chegada dos troianos e das imagens de seus deuses ao Lácio e a subsequente fundação de Lavínio o assunto principal<sup>3</sup>. A asserção homérica enfoca um traço próprio do personagem, antecipando a glória e as contradições de seu comportamento. Esse realce da conduta guerreira estava associado à finalidade da batalha, ou seja, no mundo homérico não se lutava pela conquista de riquezas, se isso ocorria era uma consequência, não um fim em si próprio, mas para se contrapor às ações desmedidas de um outro guerreiro. Essa postura era típica das sociedades em que a atividade bélica não era expediente para fins expansionistas, mas pretexto para se demonstrar honra e valor próprio. Assim, o campo de batalha se tornava o local em que, no cruzamento das ações, as características de cada homem eram delineadas. O enunciado do poema latino, por sua vez, sugeria que a guerra era apenas um meio para se alcançar determinado fim. Não se lutava para reparar a honra, mas para, cumprindo certo desígnio, se fundar ou expandir um império ou religião.

No curso dos séculos XVI, XVII e XVIII, o poema épico passou a ocupar o topo dos cânones literários nacionais. A relevância que o texto épico ou, adotando-se a taxonomia de Saraiva, a *epopeia de imitação* lograva nesse ínterim, em tais sociedades, ultrapassava o fator estético, relacionando-se também com um conjunto de circunstâncias sociopolíticas, culturais e técnicas. Por exemplo, os

---

<sup>2</sup> “Canta-me a *Cólera* – ó deusa! – *funesta de Aquiles Pelida*, causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta [...]” (HOMERO, 2010, p. 57, grifo nosso).

<sup>3</sup> “*As armas canto e o varão que*, fugindo das plagas de Troia por injunções do destino, *instalou-se na Itália primeiro e de Lavínio nas praias [...] guerras sem fim sustentou para as bases lançar da cidade e ao Lácio os deuses trazer [...]*” (VIRGÍLIO, 2014, p. 73, grifo nosso).

letrados do período, ao entrarem em contato com a preceptiva grega e latina, adotaram suas classificações e reflexões acerca dos gêneros. Essas predicavam a harmonia entre a matéria e a forma de um texto. Assim, Manuel Pires de Almeida (2006, p. 9), dissertando sobre os estilos que deveriam ser empregues em cada gênero, estabelecia uma analogia entre esses e os tipos humanos que retratavam: “Há três gêneros de estilos, que correspondem aos três estados da república. Um grandílico, que é dos príncipes e heróis, medíocre e meão, que é dos nobres; ínfimo que é da plebe”. Essa associação rígida entre a posição social do personagem apresentado e a linguagem utilizada para representá-lo ilustra o vínculo entre as *epopeias de imitação* e o contexto político em que eram produzidas, justificando, em parte, o prestígio dessa forma poética.

Outro dado que auxilia na compreensão dessa estima pelo texto épico diz respeito às estâncias de produção e recepção das belas letras nas sociedades de corte. Nessas monarquias, o acesso a uma formação que desenvolvesse as habilidades necessárias à composição e compreensão de um texto escrito era privilégio das classes eclesiásticas, de cortesãos e de membros do corpo administrativo do reino. Por conta dessa rígida demarcação social e das limitações culturais que ela implicava à população, a circulação das produções textuais permanecia restrita aos membros da corte e do clero.

Essa hierarquia, característica das monarquias absolutistas, também interferia no modo de leitura e no conteúdo dos textos lidos. Segundo Chartier (1999, p. 21), a leitura, nessas sociedades de corte, ocorria sempre em voz alta. Essa vocalização do que se lia procedia de dois fatores: A) A necessidade de comprovar em público uma boa capacidade de leitura, apresentando uma pronúncia correta e um domínio satisfatório do idioma. B) Em contextos estratificados, como as monarquias absolutistas, mesmo após a invenção da imprensa, produtores e receptores estavam nas mesmas classes, ou em esteios sociais próximos, subordinados a normas de conduta que, pautadas pela etiqueta e cerimonialismo, pressupunham a declamação e avaliação do que se escrevera em ocasiões públicas. Parte integrante do corpo

místico, ou administrativo dos estados monárquicos, o cortesão que compunha um texto deveria endossar em seus escritos opiniões que vigoravam na corte. Essa adequação aos discursos vigentes concedia a sua obra uma dimensão epidíctica, ou seja, esta se convertia em um encômio à memória de um grande feito. Dessa forma, a *Prosopopeia*, poema épico de Bento Teixeira, por exemplo, era um panegírico às peripécias de Jorge de Albuquerque Coelho, capitão e governador da capitania de Pernambuco e *Vila Rica* de Claudio Manuel da Costa, um elogio a Antônio Albuquerque Coelho de Carvalho que apaziguou a guerra dos Emboabas e fundou a cidade homônima.

Esse teor convencional da produção cortesã ultrapassava o campo do conteúdo, instaurando-se também no plano da forma, visto que o homem de letras renascentista, ao entronizar a cultura clássica, colheu, nos escritores antigos, lições que, destinadas a composição exitosa de uma obra, acabaram adquirindo um veio normativo. Por exemplo, a invocação das musas e a subsequente apresentação do tema, presentes nos poemas homéricos e associados à natureza oral desses textos, foram deslocados e retrabalhados com liberdade por Virgílio que, ao invés de postular uma matéria para sua obra, apresentou, nos versos iniciais da *Eneida*, dois assuntos para o poema e que, mesmo contrapondo-se a aura popular da *Ilíada*, decidiu manter, por razões estéticas, as invocações. Esta liberdade criadora que o poeta latino possuía seria regulada no renascimento por retores e preceptores que, educados na leitura dos clássicos, passariam a normatizar essas partes da epopeia e seus demais aspectos.

Desse modo, Cândido Lusitano, padre e preceptor neoclássico português, tomando a *Eneida* por regra, apontava a linguagem direta, o teor encomiástico e a ausência de referências claras aos episódios do poema, como princípios imprescindíveis a uma boa proposição. Apoiado sobre essa última característica, o letrado teceu críticas a Camões: “A terceira condição he, que na Proposição se não de notícia de Episodio algum, como bem inadvertidamente fez Camões, propondo as memórias gloriosas dos nossos reys, e de outros, as quaes só entrão no Poema

como Episodios” (1759, p. 190-191). Além desta censura, o autor condenava a presença na invocação dos deuses pagãos: “A respeito desta tal divindade tenho de advertir ao poeta, que como Catholico cuide muito em honrar a poesia, não invocando Deuses gentílicos, porque são huma chimera; mas sim a Deos nosso senhor [...]” (1759, p. 200-201). Tais excertos exemplificam como nos estados monárquicos um seleto grupo de letrados normatizava a grandeza dos antigos, transformando os artifícios inovadores de suas obras em padrões ideais para o decalque.

## **2 O decoro**

Este amoldamento de formas e conteúdos estava associado com a necessária adequação discursiva entre as produções simbólicas coevas e as opiniões vigentes nas sociedades de corte. Essa consonância, por sua vez, advinha do limitado espaço de circulação de uma obra em um sistema monárquico que pressupunha a avaliação do texto por pessoas que, além de possuírem uma formação semelhante à de seu criador, estavam inseridas, ou nas mesmas, ou em classes sociais próximas, compartilhando valores e dependentes, em qualquer atividade diária, da anuência de um superior.

Norbert Elias (2001, p. 125) intitulou *racionalismo de corte* essa postura de um indivíduo, pertencente a uma monarquia, que, mirando algum privilégio, sopesava cada ação e media cada palavra. Segundo o sociólogo alemão, essa norma de conduta estava estruturada sobre dois valores basilares: a prudência e a dissimulação. O nobre, ou o cortesão, interessado em obter algum favor de seu soberano, deveria reprimir impulsos, camuflar interesses e aparentar emoções para suscitar uma boa impressão em seu superior. Rodeado por outros nobres que aspiravam aos mesmos interesses, esse permanecia em vigilância constante, discernindo a indiscrição, ou a mesura dos demais, fatores que poderiam determinar, respectivamente, seu sucesso ou fracasso. Este cálculo da própria

conduta não se aplicava apenas às emoções, estando presente também nos itens materiais. Segundo Elias, as palavras utilizadas para se dirigir a um suserano, a maneira de se vestir e o modo como se ornava uma casa eram indícios das qualidades de um cortesão.

Hansen (2005, p. 164) afirma que as complexas relações interpessoais entre soberanos e seus dependentes criava, na sociedade monárquica, uma teia social em que os interesses de cada um norteava as ações tomadas. O crítico, entretanto, pondera que, se cada membro desses estados desse vazão às vantagens que buscava, o corpo social se desintegraria em diversos conflitos. Cabia assim, a cada um, administrar os próprios arroubos, esperando pacientemente o benefício pretendido. A concessão desse favor era uma via de mão dupla, ou seja, o vassalo o recebia após demonstrar possuir conduta e competência para possuí-lo e, em hipótese alguma, esta condescendência, ou a tentativa para obtê-la, poderia ameaçar o *bem comum*, ou seja, a estratificação social com um rei a ocupar seu topo.

Subordinado a essa ordem e consciente de que seu texto seria lido, ou por seus pares, ou por superiores, um autor do período compunha seu escrito de modo a espelhar os valores e as opiniões oficiais. Essa adequação discursiva intitulava-se *decoro* e se dividia em dois tipos: externo e interno. O *decoro externo* era a modelação do conteúdo textual aos princípios tidos por verossímeis<sup>4</sup> na corte. Essa sintonia com os preceitos políticos e religiosos fundamentais das sociedades monárquicas tornava o escrito um repositório de doutrinas. Estas, entretanto, ao invés de estarem dispostas de modo pragmático, se encontravam diluídas na fábula poemática, ou na ornamentação do texto. Assim, o leitor, compartilhando os traços culturais do autor, ao entrar em contato com o enredo ou aspectos formais da obra,

---

<sup>4</sup> Justifica-se o uso do termo *verossímil* ao invés do vocábulo *verdade* pelo caráter mutável que cinge o primeiro, mas não o segundo, ou seja, muitas das opiniões tidas por verdadeiras pelos homens dos séculos XVI, XVII e XVIII, já não o são aos homens do século XX. Embora não possam ser tidas como verdades, pode-se dizer que, adequando-se ao sistema de pensamento vigente naquele período, esses enunciados eram, para aqueles homens, críveis e por isso verossímeis. Os juízos que não se adequavam às convicções daquele íterim, por sua vez, mesmo que posteriormente tenham se tornado verdadeiros, naquele instante foram rechaçados por não se amoldarem à percepção de mundo e de realidade coeva, podendo-se afirmar que, embora verdadeiros, àquela época eram inverossímeis.

vislumbrava, simultaneamente à fruição estética, a afirmação de seu mundo e de seus próprios valores.

Um exemplo de adequação discursiva na obra camoniana é a apologia proferida por Vênus à divina providência. Esse discurso visava sanar a incongruente coabitação de divindades pagãs com o Deus cristão na trama de *Os Lusíadas*. No curso de toda a obra são potestades latinas que viabilizam ou impedem a chegada da frota lusitana ao oriente e em situações penosas, mesmo que os portugueses peçam o auxílio e posteriormente agradeçam o amparo da deidade católica, é Vênus quem os socorre. Em passagens mais discretas, como as perífrases e na invocação do poema, os numes romanos também são mencionados. Essas múltiplas referências chamaram a atenção do Frei Bartolomeu Ferreira que em seu parecer de avaliador do santo ofício ponderou: “[...] me pareceu que era necessário advertir os leitores que o Autor, para encarecer a dificuldade da navegação [...] usa de uma ficção dos deuses dos gentios [...]” (OC, 2008, p. 5). Essa larga aparição do maravilhoso latino é, entretanto, contrabalanceada no próprio enredo pelas palavras de Vênus que, ao apresentar a máquina do mundo para Vasco da Gama, diz:

#### LXXX

Quem cerca em derredor este rotundo  
Globo e sua superfície tão limada,  
É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,  
Que a tanto o engenho humano não se estende.  
[...]

#### LXXXII

Aqui, só verdadeiros, gloriosos  
Divos estão, porque eu, Saturno e Jano,  
Júpiter, Juno, fomos fabulosos,  
Fingidos de mortal e cego engano.  
Só pera fazer versos deleitosos  
Servimos [...]  
(OC, 2008, p. 248)

António José Saraiva (1972; 1996) pondera que este discurso representa um desenlace para a contradição, mas afirma que a incoerência é bem menor do que aparenta ser. Segundo o crítico, Camões compôs seu poema, concedendo às divindades latinas um lugar relevante na trama poemática, entretanto, em termos encomiásticos é o Deus cristão que é louvado em toda a obra. A intriga entre Vênus e Baco, o auxílio prestado à primeira por Júpiter e ao segundo por Netuno e as reiteradas tentativas de ambos para concederem, respectivamente, a glória e a infâmia aos portugueses dão à trama textual unidade e tornam coesa uma série de outros episódios (*a tempestade marítima, a ilha dos amores*) que, apresentados de outra forma, pareceriam desconexos. São esses deuses que movem a ficção poemática e que, possuindo uma funcionalidade no enredo, logram uma existência objetiva na estrutura de *Os Lusíadas*.

Esse ponto de vista acerca do emprego da maquina mitológica foi discernido pelos leitores coevos de Camões, inclusive pelo já referido censor dominicano que em sua advertência o tangenciou: “[...] isto é Poesia e fingimento, e o autor, como poeta, não pretenda mais que ornar o estilo poético [...]” (OC, 2008, p. 5). Saraiva (1996, p. 115-116) afirma que, embora as intervenções deíficas tenham um papel decisivo em todo o poema, essas divindades, excetuando-se o episódio da maquina do mundo, não são visíveis aos cristãos ocidentais que, indiferentes às peripécias desses numes, mantêm firme suas crenças no auxílio divino. Desta forma, a religião cristã em momento algum é maculada. Trata-se de um traço subjetivo dos nautas e do sujeito ilocutório que é sempre endossado. Os deuses pagãos, assim, não são os penates de uma crença, mas indícios da *lei estética da objetividade*, ou seja, entidades fictícias que possuem um objetivo no interior do poema: mover a fábula.

Saraiva (1996, p. 44) afirma que só é possível falar de uma contradição entre a divindade cristã e os numes romanos em um episódio como a *maquina do mundo*, passível de interpretação alegórica. Nesse passo, as divindades já pararam de influir no curso da narrativa, não possuem uma finalidade estrutural e, ao contrário do que ocorre no restante do texto, são discernidas pelos nautas. Por saírem de um plano

com funcionalidade própria no poema para tratarem diretamente com os portugueses é preciso que os deuses se expliquem. Surge então, segundo o crítico português, a justificativa de Vênus.

Ancorados sobre as considerações do historiador português, há pouco se mencionou que a presença das entidades mitológicas em *Os Lusíadas* concede à trama do poema a possibilidade de inserção de novos episódios sem que a progressão da narrativa seja desfeita. Essa necessidade de coesão entre as partes de uma obra que a tornava uma estrutura una e coerente era nomeada *decoro interno*. Compostos para a declamação pública, ou para a leitura silenciosa, o texto épico e o texto lírico deveriam ser articulados de modo que suas estâncias não soassem desconexas. A prolixidade ou a elipse, ou seja, o grande número de episódios ou a ausência de partes que funcionassem como conectivo para as demais eram fatores que, além de dificultar a memorização do que se escutava, atenuavam o efeito que a obra deveria despertar no ânimo dos espectadores.

### **3 O *decoro* e o conseqüente realismo do canto V**

Jorge de Sena (1970, p. 129-168), analisando o plano geral de *Os Lusíadas*, afirma que os cantos V e VIII são os que possuem maior porcentagem de estrofes destinadas à narração da viagem. Por trás dessa aproximação percentual, entretanto, vigoram números e informações distintas. O canto oitavo possui 99 estâncias, 92 enfocam a viagem, 4 dizem respeito às ações dos deuses e 3 apresentam um excuro do poeta. Essas 92 oitavas-rimas destinadas à peregrinação lusitana expõem episódios que já se passam na Índia como a apresentação das bandeiras por Paulo da Gama, o diálogo entre o samorim e Vasco da Gama, a prisão do capitão-mor português e seu resgate.

O canto quinto, por sua vez, possui 100 estâncias, 91 destinadas à viagem e 9 aos excursos. As estrofes que descrevem a jornada, porém, relatam episódios que ocorreram em alto-mar, abarcando desde a saída da praia de Belém até a chegada

em Melinde, cidade localizada na África oriental. Esse canto, assim, é bem mais dinâmico, expondo a passagem dos portugueses por plagas diversas e a apresentação de fenômenos naturais desconhecidos aos ocidentais. Sena (1970, p. 146), analisando a refração temporal dessa passagem, afirma que 285 dias de travessia marítima estão condensados em 85 estrofes, ou seja, cada oitava-rima delinea o conteúdo de três dias empíricos.

Essa ênfase na expedição marinha que o canto V apresenta o aproxima dos canto IX a XII da *Odisseia* e do livro III da *Eneida*. Ambos apresentam, respectivamente, o perambular de Odisseu por regiões diversas e a partida de Eneias de Troia até sua chegada na península itálica. Outra convergência entre essas três passagens é sua dimensão metadieética (GENETTE, 1995, p. 230), ou seja, nesses trechos são os personagens das obras que contam a uma plateia histórias que ocorreram a si próprios. Assim, Odisseu narra aos Feácios, Eneias a Dido e Vasco da Gama ao rei melindano. Saraiva (1996, p. 24-27) afirma que como o nauta português conta ao rei africano acontecimentos que ocorreram a si próprio desde a saída de Portugal até a chegada à África oriental essa apresentação minuciosa do mundo fenomenológico é levada a cabo. Ou seja, era preciso que o capitão-mor mencionasse as particularidades dessa travessia para tornar seu relato verossímil e crível. A seguir, se analisa algumas estrofes do canto V com o intuito de apresentar o realismo do trecho como traço proveniente do tratamento decoroso para a matéria histórica que é fonte dessa seção:

## VII

Passamos o limite aonde chega  
O sol, que pera o Norte os carros guia;  
Onde jazem os povos a quem nega  
O filho de Climene a cor do dia.  
Aqui gentes estranhas lava e rega  
Do negro Sanagá a corrente fria,  
Onde o Cabo Arsinário o nome perde,  
Chamando-se dos nossos Cabo Verde.  
(OC, 2008, p. 116)

Nesse passo, o relato de Vasco da Gama expõe a passagem da frota lusitana pelo trópico de Câncer. Essa linha imaginária é apresentada pelo capitão como a fronteira entre o norte da África, região habitada pelos africanos mouros e brancos, e a África subsaariana povoada pelos negros. O nauta, narrando sua inserção pelo território austral, utiliza um mito presente nas *Metamorfoses* de Ovídio para justificar a tez escura dos habitantes dessas plagas. Segundo o relato ovidiano, Faetonte, filho de Climene e de Hélio (sol), ao tentar dirigir o carro do pai, perdeu o controle do mesmo, incendiando vastas extensões terrestres. Após serem queimados, os povos vitimados por esse acidente teriam adquirido a cútis negra. Ao termino dessa explicação de cunho mitológico, o capitão-mor continua sua exposição, relatando a passagem da esquadra pelo rio Senegal e a chegada ao Cabo Verde. Por fim, Vasco da Gama observa que os portugueses renomearam essa última região que, antes de suas chegadas, possuía uma denominação ptolomaica. As semelhanças entre essa estrofe e uma passagem das *Décadas*, obra do historiador português João de Barros, são flagrantes:

A terra, que jaz entre estes dous rios, faz *hum notável cabo, a que os nossos chamam Verde, e Ptholomeu Arsinario* promontório; e posto que ele o situe em largura de dez grãos, e dous terços, e per nós seja verificado em quatorze e hum terço [...] não pode ser outro. E tambem por ficar entre dous notaveis rios, a que elle chama Darago, que he Çanagá, e Stachires Gambea [...] E esse *rio Çanagá* per a divisão nossa he o que aparta a terra dos Mouros dos Negros, posto que *ao longo de suas aguas todos são mestiços, em cor, vida, e costumes* [...] (BARROS, 1778, p. 217 – 219, grifo nosso)

A utilização desse texto histórico como fonte para a oitava-rima possui os seguintes objetivos: A) Informar; B) O manuseio engenhoso de uma matéria coletiva.

Matos (2011, p. 506), examinando o caráter bilateral das navegações portuguesas, afirma que esses empreendimentos provinham de um conhecimento

acumulado. Em contrapartida, segundo a autora, acabavam originando novos saberes. As informações sobre povos e regiões desconhecidas obtidas durante as viagens eram registradas pelos cronistas. Assim, Camões, ao utilizar esses textos históricos para compor passagens de seu épico, concedeu realismo a *Os Lusíadas* e uma dimensão cognitiva proveniente desse teor livresco.

Quanto ao segundo propósito é importante observar nessa estrofe como Camões manuseia o material histórico que tem a sua disposição. O poeta o ajusta aos moldes da oitava-rima, do decassílabo heroico e ao esquema rímico *abababcc*. A passagem dos trechos colhidos em João de Barros para a menção mitológica também é engenhosa, ocorrendo sem cortes abruptos. Essa transição realiza a fusão entre *res ficta* e *res facta*, ou seja, entre traços fictícios e fatos históricos, permitindo a variação das narrativas que serviram de fonte para o escritor português. O amoldamento formal e esse desvio de conteúdo, ao promoverem uma reorganização de matérias coletivas, descortinavam a perícia verbal do poeta, permitindo a avaliação de seu texto pelos receptores coevos. Hansen (2008b, p. 41), a respeito dessa flexibilidade, afirma:

Como toda verossimilhança, o verossímil épico é um efeito de adequação produzido pelo destinatário quando relaciona o discurso do poema com discursos de gênero histórico. A forma da poesia épica – ficção em estilo sublime de fábula composta de ações valorosas de personagens heroicos – deve ser semelhante à matéria da história – guerras históricas, feitos de homens históricos – mas não idêntica. Se o fosse, o poema não seria poesia, nem causaria prazer com a engenhosidade do artifício verossímil.

Essas alterações verossímeis do binômio assunto/forma e o teor cognitivo proveniente do vínculo entre poema épico e as crônicas de viagem também podem ser rastreados na estrofe 10:

X

Por aqui rodeando a larga parte  
De África, que ficava ao oriente:  
A província Jalofo, que reparte  
Por diversas nações a negra gente;  
A mui grande Mandinga, por cuja arte  
Logramos o metal rico e luzente,  
Que do curvo Gambeia as águas bebe,  
As quais o largo Atlântico recebe;  
(OC, 2008, p. 117)

O outro rio Gambea [...] não tem tanta variação em nome, porque quasi todo elle té *o resgate do ouro*, onde vam os nossos navios, que será da barra, *por razão das suas voltas, cento e oitenta léguas*, e per linha direita oitenta, *chamam-lhe os Negros da terra Gambbu*, e nós *Gambea*. A maior parte do qual corre tortuoso em voltas miúdas, principalmente do resgate pera baixo, té se metter no mar [...] tem seu nascimento no sertão da terra chamada Mandinga [...] Geralmente a terra, que jaz entre eles, estendendo-se contra o Oriente até cento e setenta léguas, se chama *Jalof*, e os seus povos *jalofo*s, posto que em si comprehendem muito mais gerações das que Ptholomeu terminou [...] (BARROS, 1778, p. 215-218, grifo nosso)

Convém observar que nesse passo o poeta faz uma seleção das informações apresentadas por João de Barros. Os dados colhidos são, ou distendidos, ou refratados. A palavra ouro, por exemplo, é distendida na expressão perifrástica *metal rico e luzente*. Essa dilatação não é fortuita, pois, além de apresentar esse objeto em uma locução solene e adequada a seu valor, acentua a plasticidade da estrofe, ao mencionar o fulgor desse metal. Por outro lado, quando assinala as diferentes nações que iniciam na província de Jalofo, Camões opera uma refração, substituindo a expressão *em si comprehendem* pelo verbo *reparte*. Esse vocábulo permite a adequação do material histórico à medida do decassílabo e sugere as linhas gerais de uma carta geográfica.

Na estrofe também se atribui ao ouro, através de uma prosopopeia, a habilidade para *beber* as águas do rio Gambeia. Assim como as demais

personificações camonianas, essa possui uma função. O verbo *beber* implica a absorção gradual e contínua de um líquido, insinuando o fluxo da correnteza fluvial que, ininterruptamente, passa pela pedra preciosa. Esse termo serve ainda para estabelecer um vínculo entre o metal e o rio. No último verso surge nova associação: a chegada do Gambeia ao oceano atlântico. Essa passagem paulatina do *metal* ao *rio* e do *flume* ao *atlântico* cria um movimento análogo ao da câmara que, abrindo seu enquadramento, passa dos detalhes a uma visão panorâmica.

Referindo-se ao intento metalista, Camões e João de Barros empregam vocábulos distintos para caracterizá-lo. Tanto *lograr* quanto *resgatar* são eufemismos que abrandam os métodos empregues pelos lusitanos para conseguirem o ouro africano. Em seu texto, porém, Camões, além de omitir características desse levante, utiliza a expressão *por cuja arte*. Segundo Moniz, Celeste Moniz & Paz (2001, p. 45), o vocábulo *arte* possui nesta passagem o significado “[...] capacidade para realizar algo [...]”, sugerindo que os lusitanos possuíam processos de garimpagem que os africanos desconheciam.

Ovtcharenko (2012, p. 359-363) justifica essa larga utilização que Camões faz da obra de João de Barros com o argumento de que esse cronista possuía uma visão de história adequada ao gênero épico. Para Barros, a crônica deveria possuir um caráter nobiliárquico, pondo em foco os episódios que tinham como protagonistas os vassalos do rei. Esse historiador olvidava, assim, os feitos movidos pela população e a participação do vulgo nos eventos de relevo. Essa mesma característica foi rastreada por Saraiva (1972, p. 174) no épico camoniano: “A concepção camoniana da história transparece não só na selecção dos episódios, mas ainda na interpretação dos acontecimentos: o povo não tem neles papel algum, tudo é obra de guerreiros”. Dessa forma, embora as alterações que Camões impunha à matéria historiográfica fossem frequentes, essas mudanças tangenciavam a estrutura poética e algumas minúcias semânticas, mantendo intactas as linhas gerais do relato. Essa manutenção de um mesmo ponto de vista sobre a história portuguesa tornava o épico verossímil, realista e viabilizava a possibilidade de

conhecimento por meio de sua leitura, visto que se destoasse das opiniões oficiais o texto logo seria considerado ilegível.

Moura (2012, p. 513; 514; 520; 525) coaduna essa opinião, afirmando que a utilização ostensiva dos trechos de alguns cronistas solucionava um entrave ao qual o poeta estava submetido. A composição de um poema épico, segundo o crítico português, pressupunha o ajustamento do conteúdo às convenções do gênero. Isso destruiria o realismo do canto V. Por outro lado, a representação empírica de toda uma viagem apresentaria passagens nada nobres como os levantes, a violência contra os nativos e a monotonia de vários dias em alto mar. O poeta então resolve esse problema colhendo as linhas mestras do percurso náutico em trechos de João de Barros.

Veja-se outro exemplo:

### XIII

Ali o mui grande reino está de Congo,  
Por nós já convertido à fé de Cristo,  
Por onde o Zaire passa, claro e longo,  
Rio pelos antigos nunca visto.  
Por este largo mar, enfim, me alongo  
Do conhecido Pólo de Calisto,  
Tendo o término ardente já passado  
Onde o meio do Mundo é limitado.  
(OC, 2008, p. 117)

[...] muito tempo foi nomeado este rio do Padrão, e ora lhe chamavam de Congo por correr per hum Reyno assi chamado, que Diogo Cam esta viagem descubrio, posto que o seu proprio nome do rio entre os naturaes he Zaire, mais notável, e ilustre per aguas que per nome [...] El Rey por causa do tempo, em que Diogo Cam limitou sua tornada, por os nossos não padecerem algum mal, mandou que tornasse logo, levando muitas cousas a El Rey de Congo, e com ellas lhe encomendava que se quisesse converter á Fé de Christo. [...] vindo Diogo Cam com este requerimento de conversão de hum Principe senhor de tão grande povo [...] (BARROS, 1778, p. 172-177)

A leitura das duas passagens mostra que o topônimo (*congo*) e o potamônimo (*Zaire*) presentes no poema foram colhidos na crônica de Barros. Convém observar que em um único verso (*Por nós já convertido à fé de Cristo*) o autor sintetizou todo o episódio da conversão de um rei africano ao cristianismo. Como está condensado, somente o conhecimento dessa façanha histórica, ou através do relato de Barros, ou por outros meios, descerra ao espectador a compreensão integral dessa linha poética. Por sua vez, a alusão à vasta extensão do rio africano está resumida em dois adjetivos: *claro* e *largo*. Esse segundo qualificador, durante o Renascimento, era sinônimo de notável (Moniz, Celeste Moniz & Paz, 2001, p. 97).

Os versos subsequentes, assim como na estrofe 7, apresentam uma referência mitológica. Novamente, essa alusão visa comentar um dado empírico, tratando-o sob uma perspectiva mítica. Segundo Ovídio (2010), Calisto, após ser estuprada por Júpiter, foi abandonada por Diana e metamorfoseada em urso por Juno. Um dia a ninfa reencontra seu filho Arcas que, por não reconhecer a mãe e assustado com o animal que lhe fita veementemente, decide trespassá-la com um dardo. Júpiter, entretanto, impede o matricídio, transformando-os, respectivamente, nas constelações de urso maior (setentrional) e urso menor (austral). Essa menção clássica ocorre logo após a referência ao texto de Barros, unindo-os. A fusão dessas duas espécies de obras não é fortuita e, segundo Moura (1980, p. 50), demonstra que Camões não apenas traslada menções de um texto histórico para sua obra, mas que ele as aproveita em um *constructo* refletido. Ou seja, embora consciente da importância de recorrer a um historiador como João de Barros para legitimar seu relato, o poeta sabia que para sua condição de escritor engenhoso ser reconhecida era necessário ajustar essas informações com as peculiaridades formais do texto épico, unindo-as com dados da tradição.

#### 4 Considerações finais

Após a análise dessas passagens do canto V é possível concluir que algumas nuances sócio estéticas das sociedades de corte influíram no realismo desses trechos. O fato de a narrativa ser dirigida às estâncias religiosa e política da monarquia lusitana obrigava o poeta a uma *inventio* (seleção) decorosa do material apresentado. Por ser vedada ao escritor a exposição de detalhes sórdidos da colonização e o emprego indiscriminado da imaginação, visto que a primeira destituía o heroísmo dos protagonistas e a segunda deformava a nobreza dos cortesãos em peripécias fantasiosas, restava a Camões a utilização da cronística ou dos discursos históricos coletivos. Ao recorrer a essas fontes, o poeta era avaliado pelas alterações que impunha aos textos matrizes, podendo alterar suas formas, mas devendo manter os juízos oficiais.

#### REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Manuel Pires de. Discurso sobre o poema heroico. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**. Vitória, ano 2, n. 2, 2006.

BARROS, João de; COUTO, Diogo de. **Da Asia**. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1778. Disponível em: <HTTPS://archive.org/stream/daasiadejoodeb00barr#page/n7/mode/2up>. Acessado em: Maio de 2015.

CAMÕES, Luís de. **Obra Completa**. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Junior. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. (Biblioteca Luso-Brasileira. Série Portuguesa).

CELESTE MONIZ, M.; MONIZ, A.; PAZ, O. **Dicionário Breve de Os Lusíadas**. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

CHARTIER, Roger. As Revoluções da leitura no Ocidente. In: ABREU, Márcia (Org.). **Leitura, História e História da leitura**. São Paulo: FAPESP, 1999.

COSTA, Claudio Manuel da. Vila Rica. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). **Épicos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (Multiclássicos).

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Tradução: Pedro Süsserkind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FREIRE, Francisco Joseph. **Arte Poetica ou regras da verdadeira poesia em geral...** 2. ed. Lisboa: Offic. Patriarcal de Francisc. Luiz Ameno, 1749. Disponível em: <https://archive.org/stream/artepoeticaoureg02frei#page/n7/mode/2up>. Acessado em: Abril de 2015.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veja, 1995.

HANSEN, João Adolfo. A máquina do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

\_\_\_\_\_. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). **Épicos**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008b. (Multiclássicos).

HOMERO. **Iliada**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. Lusíadas (OS). In: SILVA, Vitor Aguiar e (coord.). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011.

MOURA, Vasco Graça. **Luís de Camões**: alguns desafios. Lisboa: Editorial Vega, 1980.

\_\_\_\_\_. Vasco da Gama entre Poggio Bracciolini e Camões. In: FERRO, Manuel; SEABRA PEREIRA, J. C. (coord.). **Actas da VI reunião internacional de camonistas**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

OVÍDIO. Metamorfoses. In: CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em tradução**. 2010. Relatório (Pós doutoramento em letras clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

OVTCHARENKO, Olga. A historiografia dos descobrimentos portugueses nos séculos XV-XVI e a sua influência sobre o conceito de história em *Os Lusíadas* de Luís de Camões. In: FERRO, Manuel; PEREIRA SEABRA, J. C (coord.). **Actas**

**da VI reunião internacional de camonistas.** Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

SARAIVA, António José. **Estudos sobre a Arte D'Os Lusíadas.** Lisboa: Gradiva, 1996.

\_\_\_\_\_. **Luís de Camões: estudo e antologia.** 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

SENA, Jorge de. **A estrutura de Os Lusíadas e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI.** Lisboa: Portugália editora, 1970.

TEIXEIRA, Bento. Prosopopeia. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). **Épicos.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (Multiclássicos).

VIRGÍLIO. **Eneida.** Tradução: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.