



**“Em terra de cego, quem tem um olho é Camões”**

“Among the blind a one-eyed man is Camões”

Maria Lúcia de Amorim Waberski<sup>1</sup>

Resenha de:

SILVEIRA, Francisco Maciel. **Ó Luís, vais de Camões?** 2<sup>o</sup> Edição, São Paulo: Arauco Editorial, 2008.

*“Sei que às vezes uso palavras repetidas  
Mas quais são as palavras que nunca são ditas?”  
(Renato Russo)*

Disseram que quando se coloca um novo livro na estante, todos os outros livros que lá estavam precisam ser relidos. A leitura de um novo livro muda nosso conhecimento, acrescenta-nos experiência e interage com as leituras anteriores, fazendo-as diferentes. Segundo Bakhtin (apud REGIS, 2009), dialogismo é o princípio constitutivo da linguagem e a condição de sentido para o texto, estabelecido através da interação entre os sujeitos (leitores/escritores) e o próprio texto. Desta forma quando aumentamos nosso conhecimento individual com a leitura de novos textos construímos um novo sentido para um texto já lido anteriormente.

Numa primeira leitura de **Ó Luís, vais de Camões?**, pode-se intuir que se trata de um texto paródico, que se utiliza de recursos irônicos, satíricos, por vezes didáticos, por vezes puramente artísticos, e que se propõe a interagir com a obra de Luís Vaz de Camões. Este diálogo está explícito desde as primeiras linhas. Na realidade a intenção está estabelecida desde o sub-título. E assim, faz-se uma leitura ingênua, divertida, leve e agradável.

---

<sup>1</sup> Maria Lúcia de Amorim Waberski é médica ortopedista formada pela UFPR e graduanda em Letras pela USP. Publicou o livro de poesias **Ultramarine**. Participando das coletâneas: Ecologia Brasileira 1996, Poesias e Contos de Natal, Florilégio Poético, Antologia Poética Alba, Poetismo Brasileiro, IV Concurso Nacional de Poesia “Menotti Del Picchia” e Antologia Scortecci 15<sup>a</sup> bienal.

Num segundo momento, um leitor um pouco mais avisado vai começar a prestar atenção nas minúcias, nos detalhes, nas entrelinhas. Vai perceber que tudo o que está dito tem um nível mais profundo de informação, permitindo reflexões e interpretações múltiplas. O texto parodia e derruba mitos, utiliza paronomásias e homofonias; polissemias e homonímias para brincar com a obra lírica e épica de Camões, sem deixar de dar informações práticas, didáticas, quase científicas, típicas de um Garcia da Orta.

Seja buscando referências no mundo greco-latino, tão caro aos discípulos de Sá de Miranda; seja trocando o caráter puro e casto do amor de Lianor em seu tríptico camoniano, por outro um pouco menos puro e casto para a Lianor, destaque da ala Linda-a-pastora do G.R.C.E.S Unidos da Lusitânia, a paródia está presente, invertendo valores, derrubando tabus. Simultaneamente, o leitor obtém informações precisas sobre a quantidade de cantos, estrofes e versos que compõem a obra maior do Classicismo Português; bem como noções mais do que básicas sobre a genealogia da família real portuguesa; sobre a cartografia da Europa, África e Ásia Medievais; sobre mitologia greco-romana; sobre os pontos turístico-históricos de Portugal (para jamais derramar uma lágrima sobre o túmulo vazio de Camões ou de Vasco da Gama; nem mesmo sobre o de Inês e Pedro, pois a lenda supera em muito a verdade e gerou entre outros, o conto Teorema, de Herberto Helder que por si só já vale a viagem).

E de surpresa em surpresa, o leitor dá-se conta de que não havia melhor lugar que um desfile de escolas de samba para carnavalizar a obra de Camões, ele próprio, um grande carnavalesco segundo os conceitos de Bakhtin. Tão carnavalesco quanto Shakespeare ou Cervantes nas vozes de Falstaff e de Sancho Pança, ou quanto “Guliver apagando com urina o fogo no palácio imperial de Liliput” (PACHECO, 2009).

O carnaval é para Bakhtin uma manifestação popular que representa a própria vida, uma ruptura com tudo o que é institucionalizado, uma sátira da realidade. A literatura carnavalizada com suas alegorias e símbolos tem na paródia sua melhor exemplificação, pois é nela que se vê claramente os elementos de dessacralização, de inversão de valores, de deboche, de transgressão .

É na festa popular do carnaval brasileiro que Luís (aquele que vai de Camões) encontra sua maneira de driblar a censura que sua própria vida lhe impõe, uma maneira de ser vate, de ser especial. É durante o reinado de Momo, onde o pobre vira príncipe, onde se desfazem hierarquias que ele transveste-se do seu homônimo e por uma noite passa a ser o próprio “Trinca-Fortes”, padrinho do Mal-cozinhado, amante de damas e escravas, o soldado-vate de Ulissipo, para além da Trapobana.

O outro Luís (o Vaz de Camões) queria ser bem recebido e apoiado por um país que na realidade não existia. Sua pátria era um lugar imaginário, na realidade habitado por cegos que não souberam valorizá-lo enquanto vivo. Um país cuja história mostra que perdeu sua supremacia por deixar-se sucumbir a interesses mesquinhos e individuais. Mesmo que a História tenha redimido Portugal por menosprezar seu poeta maior durante sua vida, a decepção estará para sempre colada em seus versos. Sua epopéia virgiliana traz cicatrizes sutis, apenas visíveis pelo leitor atento e informado. As marcas deixadas em seu texto pela Santa Inquisição são comparáveis àquelas deixadas no mundo por todas as outras ditaduras e autocracias de que este foi vítima.

Em tom irônico e até mesmo por isso, polifônico, **Ó Luís, vais de Camões?** se passa em grande parte nos porões de um pesadelo sob o domínio de um gigante monstruoso que o acusa de coisas das quais ele se diz inocente. O autor amalgama em um só lugar os grandes paradigmas da censura: GESTAPO, DOI-CODI, PIDE mostrando que todos eles se resumem a atos de intolerância e iniquidade dignos de um 25 de abril. É o amor, idealizado e transcendente, banhado de neo-platonismo que acaba por fazer o inquisidor sucumbir diante deste mundo desconcertante e instável e querer deixar de ser este “bicho vil e pequeno”, querer “transformar-se na coisa amada” e “voar até a alta torre” ou pelo menos ir até o bar mais próximo e afogar as mágoas sobre um ombro amigo. Ridicularizando o avatar do poder da censura, o autor ridiculariza também tudo o que se considera imutável e definitivo e celebra a mudança e a renovação do mundo. Permite até que o leitor imagine um Julinho da Adelaide cantando “você não gosta de mim, mas sua filha gosta” (Jorge

Maravilha, de Chico Buarque) e escapando da censura em 1974 (apud MURGEL, 2009).

**Ó Luís, vais de Camões?** inicia com um narrador onisciente, “o cronista-mor” daquela terceira república carnavalesca que segue até o final do terceiro capítulo quando dá lugar ao “fluxo de inconsciência” de Mary-a-go-go, mudando o tom da narrativa, mostrando o mundo por outra visão e começando a esboçar a polifonia do discurso. Segue-se um capítulo só de diálogos diretos entre o puxador de samba da Unidos da Lusitânia e o repórter; e outro que descreve uma cena doméstica onde o leitor não só invade a privacidade do personagem, como também interage machadianamente com ele. Apenas no sexto capítulo é que volta o narrador-oficial que permanece carnavalizando a obra, intertextualizando com a lírica e a épica de Camões, com redondilhas, sonetos, éclogas, cartas e tudo o mais que já foi escrito ou falado sobre ele. No roda-pé aparece, cada vez mais saliente, uma outra voz, que se diz “vigia do enredo” e que já havia aparecido anteriormente fazendo esclarecimentos ou dando informações extra-texto. Seria um alter-alter-ego do autor? Uma reencarnação ciumenta de Pedro de Andrade Caminha querendo boicotar o livro? Seria samiR savoN?

Dúvidas à parte, o sétimo capítulo é narrado pelo próprio Luís (que foi de Camões naquele carnaval) e é endereçado às leitoras. O autor alia-se ao ideal bakhtiniano de hibridização das linguagens e também de desmistificação e inversão do mundo, assim chama o amor idealizado e inalcançável próprio da lírica camoniana e característica do classicismo, de simples “onismo neoplatônico”, o que não é pouca coisa. Pelo menos no capítulo VIII, a curiosidade do leitor é assassinada e descobre-se que as desconcertantes linhas de roda-pé são obra de Diogo do Coito, amigo de Peri e dos irmãos Vilas-Boas. Mas nem sempre é assim, as notas de roda-pé emitem vários discursos, a maioria inominados ou pseudonominados. Haja polifonia!

No capítulo X, há um recurso ao mesmo tempo satírico e irônico que confronta a maneira medieval que um homem do século XVI usaria ao falar, repleta de antíteses e hipérbatos com a maneira contemporânea do falar, espontânea e coloquial. Nesta altura, é Luís que assume a narrativa e vaticina

a ação da “Máquina do Mundo”, que não é muito diferente na Idade Média, nem em um futuro distante. Para mudar o foco narrativo é sugerido que Luís passe de autor a personagem do seu personagem Bartolomeu (assim como Camões seria o autor do autor-personagem Luís), o que Diogo sugere é a meta-narrativa, a descontinuidade, a fragmentação do texto, é o âmago do romance pós-moderno, onde tudo é possível. Assim, no capítulo XI, Diogo mostra como seria a narrativa do episódio do confronto entre Luís e a inquisição, sob a óptica do escrivão Frei Rodes da Boa Esperança nas Lentas Agonias. Este recurso muda o tom da narrativa, evidenciando um novo foco, um outro ponto de vista. O capítulo está repleto de alusões irônicas a respeito da lendária vida de Camões, desde os nomes e origens de seus pais (tanto os do verdadeiro, como os do Camões revisitado) até fatos históricos, como o da “política pacifista que a Coroa portuguesa procurou imprimir na espoliação das Índias”. Figuras reais como D. Violante de Noronha e sua filha Joana ou Pedro de Andrade Caminha são “atualizados” e contextualizados no mundo de Luís.

O delírio da personagem muda outra vez de foco, e agora é o próprio Luís que conta a história de seu pai que, apaixonado pelo grande vate português, assume até mesmo um lugar na frota de Vasco da Gama, lembrando com a mesma exatidão as datas de início e fim da marítima aventura, os sinais e sintomas deixados pelo escorbuto em seu próprio corpo; bem como os correspondentes cantos e estrofes que no famoso poema épico referem-se ao mesmo episódio. Assim, misturando Salazar e D. Sebastião; batalhas dos séculos XIV, XVI, XIX e XX; navegadores, descobridores, caçadores e ditadores, o capítulo chega ao fim numa apoteose dialógica digna da Marquês de Sapucaí.

O encontro de Luís com o gigante-censor-inquisidor Adamastor Bartolomeu Ferreira tinha tudo para terminar mal, quando Ele, o Amor, foi capaz de metamorfosear este ser empedernido num homem vulnerável, porém racional, de ideais neo-platônicos, que vivia do amor e para o amor, cuja mulher inalcançável e descarnada, “pintada na alma ou transformada no amado, suscita, ao cabo, o Amor do Amor” (MOISÉS, 1972, p.26). Este ser adere à boa política da “paz e amor” e vai dialogar com o “Mostrengo” de

Pessoa e com os fados de Amália Rodrigues no “Mal cozinhado”, na companhia daquele que parecia ser seu “amigo de infância”, o Luís. Não há mesmo nada de que o amor, com toda sua tirania e crueldade, não seja capaz. Luís também relata sua sina de vítima deste carrasco amoroso, misturando Dinamene, Raquel, Lia, Bárbara, cultura hippie, contra-cultura, cultura bocageana ou stephen-craneana (graças ao Mapa da Mina!) e o episódio termina em calma e assim “Desfez-se a nuvem negra e cum sonoro bramido muito longe o mar soou” (TEIXEIRA, 2001, p.227).

Enfim, mal compreendido por aquela “gente surda e endurecida”, tendo perdido o carnaval logo no quesito Enredo, um desiludido Luís resolve abandonar sua flauta e auto-exilar-se no Rio de Janeiro, refletindo metafisicamente sobre o exílio que todo homem afinal sofre no mundo em que vive. Platonicamente, ele precisa libertar-se do plano da aparência, da ilusão, do plano carnal, do pecado. Ele sabe que é preciso ultrapassar os simulacros para alcançar a verdadeira realidade. E qual o melhor lugar para encontrar a realidade do que o Rio de Janeiro? Então, qual Platão, ele faz sua palinódia, encontra sua verdadeira razão para viver, seus valores se modificam e um nasce um novo Luís, discípulo de Sócrates, que quer “conhecer-se a si mesmo” e libertar sua alma eterna dos prazeres e vícios do corpo.

O tom de ironia e paródia de **Ó Luís, vais de Camões?** remete o leitor a um Camões como o desenhou Aquilino Ribeiro, um homem tridimensional, despido da coroa de louros, “sem proteções, sem respeitabilidade social, sem modo de vida certo” (SARAIVA, 1980, p.117), vivendo com rameiras e arruaceiros. Permanece o mistério sobre a “esfinge camoniana”, como e onde apreendeu tanto conhecimento, dominando temas bíblicos e mitológicos; filosóficos ou modernos.

A paródia tem esta propriedade iconoclasta que aproxima temas herméticos dos simples mortais, criando a “narrativa do crioulo, digo, educador doido”(ANTUNES DE JESUS, 2009), o autor permite ao leitor uma interação com o texto e com tudo o que está por trás dele. O texto varia quanto à forma e função de acordo com o escritor (experiências anteriores, percepção do interlocutor, conhecimento do tópico e propósito de comunicação e de acordo

com o leitor (suas experiências anteriores, percepções, conhecimento do tópico e propósito da leitura) (ROTTAVA, 1999, p.146).

A literatura contemporânea reflete o próprio mundo e os processos de comunicação atuais. A intertextualidade vai além da página escrita, ela pertence ao mundo real, a vida é intertextual, todo texto, seja ele escrito, falado, pensado ou imaginado remete a outros textos. Vivemos em um ciberespaço, onde a interação com o mundo é alucinantemente rápida e freneticamente volátil.

**Ó Luís, Vais de Camões?** é uma obra pós-moderna que interage com o Classicismo Português (incluindo todas as suas idiossincrasias: um país medieval numa época Renascentista, que em 35 anos passa de dono da metade do mundo para condição de dominado pela Espanha e que carrega toda estupefação pelo desaparecimento de seu “Rei Desejado”) e seu maior expoente (um homem cuja biografia é tão cheia de lacunas quanto aquelas que aparecem numa Escola de Samba ruim de Evolução). O livro é um fio condutor para quem o lê com olhos míopes, cautelosos e atentos que apropriando-se dos textos Camões assume a função do texto paródico, que é “manifestação de continuidade, transferência e reorganização do passado, sem excluir a crítica e a avaliação” (FERNANDES, 2005, p.306). É a chamada “transcontextualização” ou seja, a retirada da obra de arte de seu contexto original e sua posterior inserção em um novo contexto, que exige nova forma e novo tratamento para que possa preencher-se de sentido mesmo nesse ambiente cultural diferenciado.

### **Bibliografia**

ANTUNES DE JESUS, V. M. **Autor por autor; um incentivo à pesquisa e à leitura de autores portugueses.** Disponível em <http://www.dsignos.com.br>.

Acesso em 09 de novembro de 2009.

FERNANDES, A. G.; OLIVEIRA, P. M. **Literatura Portuguesa aquém-mar.** Campinas: Komedi, 2005.

MOISÉS, M. **Camões: Poesia Lírica.** São Paulo: Cultrix, 1972.

MURGEL, C. **Chico Buarque de Hollanda**. Disponível em <http://www.mpbnet.com.br/musicos/chico.buarque/>>. Acesso em 09 de novembro de 2009.

PACHECO, E. **Carnavalização: um fenômeno da cultura popular**. Disponível em <http://www.grupouninter.com.br>>. Acesso em 09 de novembro de 2009.

REGIS, C. **Dialogismo e Intertextualidade in O prazer da leitura**. Disponível em <http://www.cce.ufsc.br/~rupill/ensino/dialogismo.htm><m. Acesso em 09 de novembro de 2009.

ROTTAVA, L. **A perspectiva dialógica na construção de sentidos em leitura e escrita**. Pelotas. Linguagem e Ensino, junho 1999, v.2, n.2.

SARAIVA, A.J. **Para a História de cultura em Portugal**. Ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.

TEIXEIRA, I (Org.) Apresentação e Notas. In.: Camões, Luís de. **Os Lusíadas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.